

KUSZ VERONIKA

*Dohnányi amerikai évei*



KUSZ VERONIKA

*Dohnányi amerikai évei*



A kötet az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Zenetudományi Intézetében készült.  
Megjelenését az NKA támogatta.



2015 © Kusz Veronika

© Rózsavölgyi és Társa, 2015  
Felelős kiadó a Rózsavölgyi és társa ügyvezetője  
1086 Budapest, Dankó u. 4–8.  
(+361) 2411-2419  
rozsavolgyi@lira.hu  
<http://rozsavolgyi.hu>

A Rózsavölgyi és Társa a kottapéldák közlésének engedélyezéséért  
a következő kiadóknak mond köszönetet: Associated Music Publishers,  
Broude Brothers Limited, Ludwig Doblinger, Schott Music,  
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Szerkesztette: Fazekas Gergely  
Borító: Szabó Ferenc  
Műszaki vezető: Ráczi Julianna  
Nyomdai előkészítés: 9s Műhely

ISBN 978-615-80071-0-8

Készült a PrimeRate Nyomda Kft.-ben, 2015-ben

*Szüleimnek*

# TARTALOM

Rövidítések ... 8

**Előszó ... 9**

## **I. RÉSZ: AMERIKAI ÉVEK**

### **1. Dohnányi Amerikában ... 19**

Az emigráció hétköznapijai ... 21

Anyagi korlátok – kapcsolati tőke ... 34

Érvényesülési harcok: politikai vádak és koncertsikerek ... 46

Amerikai megbecsültség? ... 57

### **2. A tanár ... 63**

Zongoraművész-zeneszerző az egyetemi katedrán ... 63

A floridai tanítványok körében ... 74

Egy ország mestere ... 78

### **3. Az előadóművész ... 85**

Az „utolsó romantikus zongoraművész” az emigrációban ... 86

„Élő láncszem a zenetörténethez” – Dohnányi amerikai fogadtatása ... 96

Hangfelvétel és spontaneitás ... 108

### **4. A zeneszerző ... 117**

Korszerűtlen népszerűség – Dohnányi amerikai művei ... 117

Hegedű- és hárfaverseny Amerika számára ... 132

Új vallásos mű, régi szimfónia ... 140

Athensi aranykor – az utolsó művek ... 143

## II. RÉSZ: AMERIKAI MŰVEK

### 5. Reprezentatív darabok: a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* ... 151

„Bilde Künstler, rede nicht!” – önelemzés és formakoncepció Dohnányinál ... 153

Klasszikus formák keveréke: *Stabat Mater* ... 157

„He lives his religion” – vallásosság és szövegkifejezés ... 170

Klasszikus formák egymásutánja: *Amerikai rapszódia* ... 191

„From the New World” – Dohnányi amerikanizmusa ... 215

### 6. Független kompozíciók zongorára és fuvolára ... 223

Metrumok, macskák, ütőhangszerek – három egyedülálló zongoradarab ... 223

Brahms, Debussy, dodekafónia – a kései fuvolaművek ... 238

„Ha a komponista érti a dolgát” – Dohnányi és a modernizmus ... 256

### 7. Két versenymű – két történet ... 269

Intermezzo, dráma, narratíva – formastratégiák Dohnányi kései műveiben ... 269

„Zenei gordiuszi csomó” – hangszerválasztás és hangzásokép ... 293

Harmóniai arculat és szövés mód – az elmúlás zenéje? ... 303

**Zárszó** ... 315

### Függelék

1. Dohnányi életének eseménytörténete az Egyesült Államokban ... 321

2. Dohnányi hangversenyei az Egyesült Államokban

(1949. november–1960) ... 328

3. Dohnányi amerikai hangversenyeinek helyszínei

(1949. november–1960) ... 339

4. Dohnányi repertoárja egyesült államokbeli hangversenyein

(1949. november–1960) ... 340

Bibliográfia ... 346

Név- és tárgymutató ... 355

## RÖVIDÍTÉSEK

- Búcsú és üzenet* Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962.
- Családi levelek* Kelemen Éva (közr.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: OSZK–Gondolat–MTA ZTI, 2011.
- Dohnányi Évkönyv 2002* Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
- Dohnányi Évkönyv 2003* Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA ZTI, 2004.
- Dohnányi Évkönyv 2004* Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA ZTI, 2005.
- Dohnányi Évkönyv 2005* Gombos László–Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA ZTI, 2006.
- Dohnányi Évkönyv 2006–7* Gombos László–Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/2007*. Budapest: MTA ZTI, 2007.
- FSU Dohnányi A Florida State University (FSU) Warren D. Allen Music Library Dohnányi-gyűjteménye.
- FSU Kilényi–Dohnányi Az FSU Warren D. Allen Music Library Kilényi–Dohnányi-gyűjteménye.
- Grymes James A. Grymes: *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001 = *Bio-bibliographies in Music* no. 86.
- Ilona von Dohnányi Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (szerk.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- Kiszely-Papp Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Mágus Kiadó, 2001  
Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.
- OU Baker Files Ohio University Alden Library: Archives and Special Collections from the Office of President Baker.
- Perspectives on Ernst von Dohnányi* Grymes, James A. (szerk.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005.
- Rueth Marion Ursula Rueth: *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi*. MA-szakdolgozat, Florida State University, 1962.
- The New Grove* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- The New Grove Dictionary of American Music* *The New Grove Dictionary of American Music*. Szerk. Sadie, Stanley Hitchcock, H. Wiley. London: Macmillan Publishers Limited, 1986.
- Vázsonyi Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002.
- ZTI Dohnányi Az MTA Zenetudományi Intézet (MTA ZTI) és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma által alapított Dohnányi Archivum gyűjteménye, melyet jelenleg az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoport gondoz.



# Előszó

Dohnányi Ernő zeneszerző, zongoraművész, karmester, tanár és intézményvezető Bartók és Kodály mellett a 20. századi magyar zenetörténet egyik legjelentősebb alakja volt. Ma már senki nem vonja kétségbe ennek az állításnak az érvényét, jöllehet 1944-től, a zeneszerző Magyarországról való távozásától az 1990-es évekig a magyar zenei élet és zenetudomány gyakorlatilag ignorálta személyét. A rendszerváltás után a zeneszerető és a tudományos közösség mind növekvő érdeklődéssel fordult az időközben ismeretlenné vált életmű felé. Míg tehát az ezredfordulóig a kutató csupán Podhradszky Imre műjegyzékére<sup>1</sup> és Vázsonyi Bálint 1971-es kiadású, magyar nyelvű monográfiájára<sup>2</sup> támaszkodhatott, addig e sorok írását már tekintélyes mennyiségű friss szakirodalom segíti. Mondhatjuk, hogy az 1990-es években induló „Dohnányi-reneszánsz” végre elindította a közös eredményekre építkező, szisztematikus kutatómunkát és a tudományos párbeszédet – annak ellenére, hogy a kutatás feltételei az elmúlt szűk másfél évtizedben is változékonyak voltak.

Dohnányi újrafelfedezése közel egy időben történt meg Magyarországon és a szerző életének utolsó helyszínéül szolgáló Egyesült Államokban. James A. Grymes a Florida State University Dohnányi-gyűjteményének zenei forrásain alapuló szakdolgozata és disszertációja<sup>3</sup> után készítette el a Greenwood kiadó *Bio-Bibliographies* sorozatának Dohnányi-kötetét,<sup>4</sup> mely a modern kutatás egyik alapkövének tekinthető. Szintén 2001-ben, a Berlász Melinda által szerkesztett *Magyar Zeneszerzők* sorozatban látott napvilágot Kiszely-Papp Deborah kismonográfiája magyar és angol nyelven.<sup>5</sup> Míg Grymesot a *Bio-Bibliographies* sorozat egységes

1 Podhradszky Imre, „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.

2 Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971; <sup>2</sup>Budapest: Nap Kiadó, 2002).

3 James A. Grymes, „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E major”, MM thesis (Florida State University, Tallahassee, 1998); uő., „A Critical Edition of Ernst von Dohnányi’s Symphonic Cantata *Cantus vitae*, op. 38”, PhD diss. (Florida State University, Tallahassee, 2002).

4 James A. Grymes, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001) = *Bio-Bibliographies in Music*, no. 86.

5 Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.; angol nyelven: *Ernő Dohnányi* (Budapest: Mágus Publishing, 2001) = Melinda Berlász (szerk.), *Hungarian Composers* no. 17.

elvei kötötték, addig Kiszely-Papp munkáját terjedelmi korlátok nehezítették. A könyvecske mégis alapvető jelentőséggel bír az érdeklődők számára, többek között tárgyilagos stílusa és találó zenei leírásai miatt.

A kibontakozóban lévő nemzetközi Dohnányi-kutatás történetének legfontosabb eseményét az jelentette, hogy 2002. január 1-jétől intézményes kereteket kapott a tudományos munka: a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az MTA Zenetudományi Intézet megalapította a budapesti Dohnányi Archívumot, amely 2009 márciusáig az Intézet önálló tudományos osztályaként tevékenykedett, jelenleg pedig a „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport gondozza gyűjteményét [a hivatkozásokban szereplő rövidítése: ZTI Dohnányi].<sup>6</sup> A Dohnányi Archívum az évek során számos eredeti dokumentumra tett szert, és nagy mennyiségben szerzett be másolatokat a világ különböző gyűjteményeiből. Megkezdődött az anyagok feldolgozása is: a Zenetudományi Intézet kiadásában 2002-től 2007-ig megjelent *Dohnányi Évkönyvek*<sup>7</sup> tanúsítják, hogy elindult Dohnányi előadóművészi tevékenységének,<sup>8</sup> valamint előadóművészi és zeneszerzői sajtóreceptiójának feltárása,<sup>9</sup> továbbá a magyar rádióbeli<sup>10</sup> és zene-

6 Az alapítás körülményeiről ld.: Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, Sz. Farkas Márta (szerk.) (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 5–23.

7 Sz. Farkas Márta (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2002* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002); Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004); Sz. Farkas Márta (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005); Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006); Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2006–2007* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007). A sorozat várhatóan 2015-ben indul újra.

8 Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63–150; Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 303–360.

9 Gombos László [Horváth György–Fejérvári Boldizsár–Mészáros Erzsébet], „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január – 1898. április)”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 137–250; Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 99–346; Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. III. rész: A bécsi évek (1901–1905)”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 151–338; Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 59–302. Ld. még uő., „Ernő Dohnányi’s Career in His Vienna Years (1901–1905)”, *Studia Musicologica* 47/2 (2006), 167–220.

10 Sávolgy Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 251–326; Sávolgy Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. II. rész: 1932”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 347–388; Sávolgy Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. III. rész: 1933”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 339–388; Sávolgy Tamás, „Dohnányi Ernő

akadémiai<sup>11</sup> tevékenységének kutatása, a különböző Dohnányi-hagyatékok anyagának listázása.<sup>12</sup>

A Dohnányi-kutatás egyelőre adós maradt azonban a Vázsonyi-könyvet felváltó, modern szemléletű monográfiával és a zeneszerzői életmű széles körű vizsgálatával. Ennyiben nem teljesen indokolatlanok Vázsonyi szkeptikus kijelentései könyvének második, az elsőhöz képest gyakorlatilag változatlan, 2002-es kiadásában, melyek szerint hiányosságainak pótlását, hibáinak javítását azért nem látta szükségesnek, mert a magyar zenetudomány egyáltalán nem folytatta azt, amit ő elkezdett.<sup>13</sup> Az életmű újabb monografikus feldolgozásának természetesen csak bizonyos alapkutatások elvégzését követően lehet értelme. Egyre sürgetőbb azonban a Dohnányi-recepció olyan lényegbevágó kérdéseinek megválaszolása: mint például hogy miképp jellemezhető e „konzervatív”, „posztromantikus” és „epigon” szerző stílusa; hogyan viszonyul ez múltjához és jelenéhez; mennyiben befolyásolták az életmű recepcióját politikai, s mennyiben esztétikai szempontok; s végső soron hogyan értékelhető Dohnányi szerepe a magyar és az európai zenetörténetben.

Mindezen előzményeket szem előtt tartva vállalkoztam Dohnányi utolsó, amerikai periódusának komplex feldolgozására a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2010-ben megvédett doktori értekezésemben, mely e könyv alapjául szolgált. Dohnányi élete utolsó, kicsivel több, mint egy évtizedét az Egyesült Államokban töltötte, ahol a tallahassee-i Florida State University tanáráként működött. Az 1949

---

működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 361–414.

11 Gádor Ágnes–Szirányi Gábor, „Dohnányi Ernő-iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész: 1927–1938”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 327–389; Gádor Ágnes–Szirányi Gábor, „Dohnányi Ernő-iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. II. rész: 1938. szeptember – 1941. június”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 389–426. Gádor Ágnes–Szirányi Gábor, „Dohnányi Ernő-iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július – 1949. július”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 341–349.

12 Ld. például: Kelemen Éva, „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 149–160; Kelemen Éva, „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 33–62; Szlabey Melinda, „A Széher úti Dohnányi-hagyaték”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 137–148; Szepesi Zsuzsanna, „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. Dohnányi Ernő és Galafrès Elsa hagyatéka I. rész (Fond 4/1–1537)”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 427–512; Szepesi Zsuzsanna, „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. II. rész: Galafrès Elsa hagyatéka (Fond 4/1538–2266)”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 427–476.

13 Például: „A jelen kiadás előkészületei ismét felvetették a lábjegyzetek kérdését. Nevezetesen két szempont képezte vita tárgyát: hitelesség, valamint a jövő kutatói számára nyújtandó segítség. Az első kiadás óta eltelt 31 év folyamán az abban foglalt, ezekre tehető adatok egyikét sem cáfolta meg a zenetudomány. Nem hinném, hogy – például – egy clevelandi zenekritika pontos dátuma fokozná a könyv hitelét.” Vázsonyi, 367–368.

novembere és 1960 februárja közt eltelt évtized sajátos életkörülményei és sokszínű zeneszerzői termése több tekintetben is vizsgálódásra érdemes területnek látszik. Az amerikai évek forrásanyagának tanulmányozására Fulbright-ösztöndíjas évem során (2005/2006) nyílt lehetőségem, melynek során áttekintettem a tallahassee-i Florida State University (FSU) Warren D. Allen Zenei Könyvtárának Dohnányi-gyűjteményeit, és részt vehettem a feldolgozó munkában is. Az FSU Dohnányi-anyaga a komponista tallahassee-i otthonából (Tallahassee, Beverly Court 568) és egyetemi irodájából származik, s a zeneszerző halála óta folyamatosan gazdagodott: előbb Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona, utóbb pedig mostohaunokája, dr. Seán Ernst McGlynn közreműködésével kerültek zenei források, levelek, nyomtatott kották, könyvek, *scrapbook*ok (eredeti újságkivágatokat és egyéb dokumentumokat tartalmazó albumok) és hangfelvételek számai a könyvtár, illetve a budapesti Dohnányi Archívum gondozásába.<sup>14</sup> 2002-ben a Kilényi Edward örökösének magángyűjteményében található, különösen értékes anyagot (zenei források, levelek, dokumentumok) is sikerült az FSU-n elhelyeztetni.<sup>15</sup> A doktori értekezéshez képest e kötet további újdonságokkal is szolgál a források tekintetében, hiszen időközben (2014 júliusában) Budapestre érkezett a Dohnányi-házban maradt dokumentumok (levelek, naplók, egyéb iratok, fotók stb.) utolsó egysége, a szöveg lezárásával egy időben pedig tárgyalások folynak az FSU-n elhelyezett anyag Magyarországra hozataláról is (az érintett dokumentumok a hivatkozásokban még „FSU Dohnányi” megjelöléssel szerepelnek).

A kötet első, életrajzi részében (1–4. fejezet) a primer forrásanyag felhasználásával igyekeztem áttekintést nyújtani a zeneszerző utolsó alkotói periódusáról. A meglévő szakirodalomban is van némi előzménye a témának: az amerikai évek eseménytörténetével például Marion Ursula Rueth foglalkozott szakdolgozatában, a komponista halála után mindössze két évvel.<sup>16</sup> Ő azonban a szerző tevékenységének csupán kis szeletét vizsgálta, azaz kifejezetten a tallahassee-i, azon belül is szinte kizárólag az egyetemmel kapcsolatos történéseket vette számba. A nagy mennyiségű adatot a krónikás alaposságával, ugyanakkor az önálló értelmezéstől tartózkodva tárta olvasói elé. Rueth szakdolgozatát időrendben Vázsonyi Bálint

14 FSU Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection. A továbbiakban: FSU Dohnányi. A gyűjtemény létrehozásáról és (egy korábbi stádiumot jellemző) anyagáról ld.: James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, *Music Library Association Notes* 55/2 (1998. december), 327–340. Grymes bio-bibliográfiájában (ld. a 4. lábjegyzetet) is elsősorban erre az anyagra támaszkodott.

15 FSU Warren D. Allen Music Library, Kilényi–Dohnányi Collection. A továbbiakban: FSU Kilényi–Dohnányi. A Kilényi-anyag történetéről ld.: Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 5–23.

16 Marion Ursula Rueth, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”, MA thesis (Florida State University, Tallahassee, 1962).

1971-es monográfiája követi, melynek idevágó, mintegy húszoldalas fejezete ez idáig a téma legsokoldalúbb feldolgozásának számított.<sup>17</sup> Vázsonyi megközelítése sok szempontot érint: tárgyalja Dohnányi hivatalos és egyetemi ügyeit Tallahassee-ben és Tallahassee-n kívül; kortársi kritikákból, levelekből idéz; empatikusan ír a szerző személyes életéről; továbbá röviden jellemzi kompozícióinak keletkezési körülményeit, zenei stílusát. A könyv így tehát e dolgozatnak is fontos kiindulópontjaként szolgált, jóllehet a primer források ismeretében nyilvánvalóvá vált, hogy Vázsonyi adatai olykor nem megbízhatóak, s interpretációja sok esetben vitatható. Színes, szókimondóan érvelő-értékelő stílusa mögött ugyanis az egykori Dohnányi-tanítvány szenvedélyes – s persze: érthető – elfogultsága áll, ami azonban alapvetően befolyásolta a Dohnányi amerikai működéséről eddig kialakult képet.

A primer források és a szekunder irodalom sajátos ötvözeteként említhetjük a zeneszerző harmadik felesége, Zachár Ilona (Ilona von Dohnányi) Dohnányi-életrajzát, amely James A. Grymes gondozásában jelent meg 2002-ben, *A Song of Life* címmel.<sup>18</sup> Zachár Ilonáról tudni való, hogy – férjével szöges ellentétben – valóságos grafomán volt. Írónak vallotta magát, s nem alaptalanul: a háború előtt és alatt több fordítása és saját munkája jelent meg Magyarországon, például regényes zeneszerző-életrajzok, illetve egy könyv felmenőjéről, Kazinczy Ferencről.<sup>19</sup> Bár Zachár Ilona az emigráció után a spanyol, illetve angol nyelvű műveivel alig-alig tudott érvényesülni, nem maradt adós a hozzá legközelebb álló zeneszerző életrajzával sem: Dohnányi-könyvének nagy része már az 1950-es évek közepére elkészült. A kötetben a komponista első hatvan évét elbeszélő, tárgyilagosságra törekvő leírást (1–4. fejezet) egy, az író személyes érintettségét nem leplező második rész követi (5–9.), amely a megismerkedésüket követő huszonhárom együtt töltött évet dokumentálja. Utóbbinak része az amerikai évekkel foglalkozó fejezet is, amely elsősorban magánéletük bemutatására koncentrál. Az évtizednek azonban csupán első harmadát dolgozza fel, hiszen a regényes életrajz Dohnányi 1953. november 9-i, Carnegie Hallban adott hangversenyének tárgyalásával tulajdonképpen véget ér (54. koncert [a továbbiakban Dohnányi fellépéseit a 2. függelékben közölt sorszámok azonosítják]). Ilona von Dohnányi drámai érzékére

17 „IX. »Ich grolle nicht...«”, in Vázsonyi, 294–316.

18 Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, James A. Grymes (szerk.) (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002). Az írásmű hatalmas kéziratanyaga szintén 2014-ben került a Zenetudományi Intézet Dohnányi-gyűjteményébe.

19 Ld. például: *Rossini, a melódia királya* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Bellini* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Donizetti, egy nagy zeneköltő élete* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944); illetve: ... és *terjesztém a szent tüzet I–II.* (Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1942) A szerző mindegyik esetben S. [Salaczné] Zachár Ilona.

jellemző, hogy a koncertet a Dohnányit illető politikai vádakkal vívott több éves harc utolsó, győztes csatájának, s egyben a „történet” tetőpontjának állítja be. Hozzá kell tenni, hogy *A Song of Life* Dohnányi húga, Mária (Kováts Ferencné, Mici) aktív közreműködésével készült, aki nemcsak kérdések tucatjaira válaszolt és különféle jegyzékeket készített-készíttetett (például Dohnányi Budapesten maradt könyvtáráról, kottáiról, filharmóniai koncertekről), hanem dokumentumok százait juttatta el Magyarországról Floridába. Levelei nagyrészt e fáradhatatlan munkát dokumentálják 1950 nyarától kezdve, amikor is nagy örömmel értesült arról, hogy Ilona – részben Galafrés Elsa, a zeneszerző második felesége hasonló terveinek hírére, részben saját írói ambícióinak parancsára – életrajzot szándékozik írni férjéről. Mici és Ilona levelezése páratlan értékű dokumentumát jelenti a kutatásnak, hiszen elsősorban a mindkettejük által egyformán rajongott férfiről: Dohnányiról szól. Mindemellett számos személyes visszaemlékezés is a kutatók rendelkezésére áll. Ide kell sorolnunk a tanítványok és barátok emlékein<sup>20</sup> kívül magát Dohnányi memoárját, a *Búcsú és üzenet* is – még ha erősen kétséges is, hogy ez teljes egészében saját szövegének tekinthető-e.<sup>21</sup>

Az életrajzi fejezeteket követő, második egységben Dohnányi kései műveit vizsgálom: a 2. hegedűversenyt (op. 43), a Három [különös] zongoradarabot (op. 44), a hárfára és kisenekarra készült Concertinót (op. 45), a kettős fiúkarra írt, zenekari kíséretes *Stabat Matert* (op. 46), az *Amerikai rapszódia* című zenekari kompozíciót (op. 47) és a fuvoladarabokat – a zongorakíséretes Áriát (op. 48/1) és a Fuvola-passacagliát (op. 48/2). Miután alaposabb zenei elemző munkák ez idáig nem születtek a szóban forgó kompozíciókról, itt csaknem kizárólag elsődleges forrásokra támaszkodhattam (azaz a művek kéziratoss és nyomtatott forrásaira, szerzői elemzéseire, hangfelvételeire, sajtórecenzió-anyagára). Dohnányi amerikai korszaka sok tekintetben atipikus az életműben, ennek ellenére a kutatás

20 Ld. például: Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241; Joan Holley, „He Writes and Teaches in a New World”, *Music and Musicians* (1955. március), 15; William Lee Pryor, „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241, magyarul: „Dohnányi Ernő Tallahassee-ben. Személyes visszaemlékezés”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 15–32; Catherine A. Smith, „Dohnányi as a Teacher”, *Klavír* 16/2 (February 1977), 16–22, új megjelenése: „Dohnányi as a Teacher”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 243–252, magyarul: „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár”, Kovács Ilona (ford.), *Parlando* 47/1 (2005), 14–18; Gaál Endre, „Cantus Vitae”, in Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962), 5–10.

21 Ernst von Dohnányi, *Message to Posterity*, Ilona von Dohnányi (ford.), Mary F. Parmenter (szerk.) (Jacksonville, Florida: Drew, 1960). Második kiadásában Grymes kétszerzős műként tüntette fel az írást: Dohnányi Ernst & Ilona von, „Message to Posterity”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 193–215. Magyarul: Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962). A feltételezett szerzői rétegekről ld.: Kusz Veronika, „Dohnányi Ernő az utókornak. A *Búcsú és üzenet*”, *Magyar Zene* 52/1 (2014. február), 58–89.

eredményei számos, a korábbi alkotói periódusokban esetleg rejtve maradó kérdést válaszolhatnak meg. Az idős zeneszerzőnek egy számára minden tekintetben szokatlan környezetben és társadalmi közegben kellett boldogulnia: nem vezetői pozícióban vagy nemzetközileg elismert előadóművészként, hanem különösebb kiváltságokkal nem kényeztetett beosztottként és a periférián koncertező zongoristaként. Mindez nyilvánvalóan a zeneszerzői termésre is hatással volt. A zenei elemzések révén tehát olyan kérdésekre (is) kerestem a választ, mint hogy mit jelent az „amerikai korszak” Dohnányi zeneszerzői pályáján; mennyiben jellemzi kompozícióit az új közeghez való alkalmazkodás, illetve miképp illeszkednek ezek a művek korábbi stílusába; hogyan hatott zeneszerzői munkásságára az egzisztenciális kiszolgáltatottság; s mennyiben befolyásolták műveinek és tevékenységének posztumusz megítélését az Amerikában eltöltött évek.

\* \* \*

Szeretnék köszönetet mondani mindazon intézményeknek és személyeknek, akik e kötet, s a kötet alapjául szolgáló doktori disszertáció munkálatai során segítségemre voltak. A kapcsolódó kutatásokat a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem ösztöndíjas doktoranduszaként végeztem el; az értekezés megírását munkahelyem, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközponti Zenetudományi Intézete tette lehetővé, ahol jelenleg az MTA „Lendület” programja finanszírozza munkámat. Korábban a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj és az NKA Alkotói Támogatása is segítette kutatásaimat. A Dohnányi amerikai éveimhez kapcsolódó primer forrásanyag tanulmányozását a Fulbright-ösztöndíj biztosította számomra, melynek segítségével a zeneszerző utolsó éveinek helyszínén, a floridai Tallahassee-ben tölthettem egy tanévet. Ottani munkám során elengedhetetlen segítséget nyújtott Dohnányi mostohaunokája és örököse, Seàn Ernst McGlynn, de köszönettel tartozom a Florida State University Warren D. Allen Music Library munkatársainak is. Számos más gyűjtemény is bocsátott forrásokat rendelkezésemre – mindenekelőtt az Országos Széchényi Könyvtár, továbbá az MTA BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára, az Ohio University Alden Library, a Music Library of the University of North Texas és a Fort Worth-i George Bragg Estate. Köszönettel tartozom mindazoknak, akik a készülő, illetve az elkészült disszertáció fejezeteihez hozzászóltak – név szerinti felsorolásuk meghaladná e bevezetés kereteit. A legnagyobb hála azonban témavezetőmet, Vikárius Lászlót illeti, aki feladatkörén messze túlmenően, mindvégig páratlan türelemmel, figyelemmel és tapintattal segítette munkámat.





I. RÉSZ

•

AMERIKAI ÉVEK



# 1. Dohnányi Amerikában

1948. március 10-én Dohnányi Ernő hajóra szállt Genovában, és elhagyta Európát. Nem tudta, de talán sejtette, hogy az elválás végleges lesz. Hetvenesztendő múlt ekkor, s ő, aki néhány évvel korábban még a magyarországi zenei élet egyik legbefolyásosabb alakjaként tűndökölt – egy személyben lévén a Zeneakadémia főigazgatója, a Filharmóniai Társaság elnök-karnagya és a Magyar Rádió zenei vezetője –, most állás, tisztségek, állandó jövedelem és otthon nélkül indult a világnak. Genovából először Argentínába vezetett az útja, s másfél évnyi vergődést követően onnan jutott az Egyesült Államokba. Nem tudjuk pontosan, hogy a hajóra szállás pillanatában mit remélt a jövőtől: tudta-e, hogy az argentinai ígéretek bizonytalanok; remélte-e, hogy továbbállhat onnan; gondolta-e, hogy a politikai támadások a tengeren túlra is követni fogják. Annak a mindentől távol eső, floridai városnak azonban, mely az utolsó évtizedben végül otthont adott neki, még biztosan nem hallotta a nevét. Úgy hívták: Tallahassee.

## AZ EMIGRÁCIÓ HÉTKÖZNAPJAI

Dohnányi először azért Argentínát választotta emigrációja célpontjául, mert egyedül ez az ország fogadta be egész családját – márpedig családi viszonyai ez idő tájt kissé bonyolultak voltak. Társa és majdani harmadik felesége, Zachár Ilona ekkor még nem volt törvényes hozzátartozója, hiába fűzte őket össze meghitt szerelmi kapcsolat jó egy évtizede. A mélyen sértett második feleség, Galafrés Elsa ugyanis nem akart válni, s a háború utáni áldatlan állapotok is jócskán megnehezítették az ügyintézkést. Ráadásul Dohnányi nemcsak Ilonát vitte magával, hanem annak első házasságából származó, kamaszkorú gyerekeit, Ilonát és Gyulát is, akiket pár év múlva már Helenként, illetve Juliusként emlegetnek az amerikai ismerősök. Velük utazott végül házvezetőnőjük, a hűséges Hermine Lorenz, azaz „Fräuli” (a családi levelezésben „frl.” vagy „frlein”) is. Így, öten hagyták el 1944 novemberében Magyarországot, hogy Bécsbe, onnan pedig az osztrák Alpokba meneküljenek. Néhány hónappal az elutazást megelőzően Dohnányi tőle szokatlan ingerültséggel írt a dél-amerikai emigrációt kényszerítő körülményekről:

Most pl. mindannyian kimehetnénk az Egyesült Államokba, ha *egy* család volnánk. Capt. Kirn<sup>1</sup> a legjobb barátunk bizonyult s pénzbőlileg is garantált, úgyhogy én minden pillanatban megkaphatom a vízumot, de persze egyedül nem megyek. Miután a gyerekeket nem sikerült Angliába hozni, megpróbáltuk Franciaországgal. Remélhetőleg ez sikerül, mert ha nem[,] akkor visszamegyünk Kitzbühelbe, s kezdhethjük előlről a dolgokat. De azt hiszem, erre nem kerül sor, mert tegnap megkaptuk a sürgönyt, hogy argentinai beutazásunk rendben van. A terv tehát: innen a Riviéra, a[ ]hova közben a gyerekek a frl.-nal remélhetőleg megérkeznek. Ott januárban még egy pár koncert, s februárban Isten segítségével végre: Délamerika, miután minden egyéb nem sikerült.<sup>2</sup>

A zeneszerzőnek persze mindvégig szándékában állt kedvezőbb végleges helyszínt választani a letelepedéshez – kivált, hogy Argentínában a vártnál sokkal rosszabb körülményekkel kellett szembesülnie. Az Egyesült Államok kézenfekvő cél volt, hiszen az amerikai közönség korábban is igen nagyra értékelte Dohnányi művészetét: első, rendkívül sikeres amerikai turnéira még 1900–1901-ben került sor, de hasonlóan lelkes fogadtatásban részesültek 1921–1927 között tett hangversenykörútjai is.



*Dohnányi  
és felesége  
az 1948-as  
amerikai  
turnén*

<sup>1</sup> John Kirn kapitány. Részletesebben ld. a következő alfejezetet.

<sup>2</sup> Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1947. november 6. A teljes levelet ld.: *Dohnányi családi levelei*, Kelemen Éva (összeáll.) (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat – MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 200–201. A továbbiakban: *Családi levelek*.

1948–1949-ben Dohnányi ezúttal tehát Argentínából indult az Államokba koncertezni, s a tét nagyobb volt, mint korábban bármikor. Az amerikai közönségben nem is kellett csalódnia: a fellépések átütő sikerének köszönhetően két egyetemmel, az athensi Ohio Universityvel és a Fort Worth-i székhelyű Texas Christian Universityvel nyomban megindultak a tárgyalások állandó foglalkoztatásáról. (A családi problémák időközben elhárultak: 1949 februárjában Dohnányi és Zachár Ilona szerény külsőségek közt házasságot kötött New Yorkban.) Hamarosan kiderült azonban, hogy Dohnányi az ohioi és a texasi ajánlatoknak nem tud eleget tenni, mégpedig előrehaladott életkora miatt, amely nehezen volt összeegyeztethető a különféle munkáltatói, illetve nyugdíjszabályokkal.<sup>3</sup> Érthető tehát, hogy amerikai impresszáriójával, Schulhof Andorral együtt megkönnyebbüléssel fogadta a tallahassee-i Florida State University (Floridai Állami Egyetem, a továbbiakban: FSU) megkeresését, jóllehet ez utóbbi ajánlat nem személyes kapcsolatoknak, hanem nagyrészt a véletlennek volt köszönhető.

Az FSU Florida állam egyik legrégebbi és legtekintélyesebb egyeteme – noha kár volna tagadni, hogy a teljes amerikai mezőnyben csak közepes színvonalúnak (volt) mondható. Zenei tanszéke azonban kétségtelen fejlődésnek indult a II. világháború után: elkészült a kiválóan felszerelt új épület, új *graduate* programok indultak, illetve 1951-ben megkezdődött a szervezett zenei doktori képzés, melynek elindításában a tallahassee-i egyetem az egyik első volt az országban.<sup>4</sup> A kiváló pénzügyi körülmények persze általánosan is jellemzőek voltak akkoriban az amerikai felsőoktatásra. John Lukacs szerint olyan aranykor volt ez, amikor „az egyetemek és főiskolák anyagi lehetőségei szinte nem ismernek határt”.<sup>5</sup> Az FSU vezetésének konkrétabb indítékai is voltak Dohnányi megnyerésére: Karl Kuersteiner, a zenei kar dékánja és a Florida State Symphony Orchestra vezetője budapesti tanulmányai révén jól ismerte a zeneszerző nevét. Amikor felmerült, hogy Dohnányi az Államokba érkezik és koncertturnéja során akár Tallahassee-t is érintheti, nyomban továbbgondolta a lehetőséget. Dohnányihoz szóló első, 1949 márciusában kelt levelét a következő szavakkal kezdte:

3 Vázsonyi, 290–291 és Ilona von Dohnányi, 186. Schulhof levele Kuersteinernek, 1949. március 30. Idézi: Rueth, 31–33.

4 Például: John Kilgore, „New Building Helps: FSU Music School Winning Top Rank”, *Tallahassee Democrat* [ dátum nélkül.] (FSU Dohnányi).

5 John Lukacs, *Az Amerikai Egyesült Államok XX. századi története*, Zala Tamás (ford.) (Budapest: Európa Kiadó, 2002), 373–374.

E sorok írója 1938 nyarán az Ön egy ismerősének volt növendéke Budapesten. Kresz Gézáról van szó. Akkoriban nem lehetett abban a megtiszteltetésben részem, hogy személyesen is megismerkedjem Önnel, amit azóta is nagyon sajnálok. Hegedűs és karmester lévén természetesen sok kompozíciójával kapcsolatba kerültem. Lelkes rajongója vagyok műveinek, s csodálatomban a zenei tanszék számos oktatója osztozik.<sup>6</sup>



*Dohnányi nevelt gyermekeivel  
az 1940-es évek elején Magyarországon,  
és tíz év múlva Tallahassee-ben*

<sup>6</sup> Angol eredetiből. Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. március 26. (ZTI Dohnányi).

A dékán ugyanebben a levélben ajánlotta fel Dohnányinak, hogy szívesen vendégül látja hosszabb időszakra, akár egy teljes tanévre is egyetemén. Válaszában Schulhof igyekezett a valóságosnál kissé kedvezőbbnek feltüntetni Dohnányi helyzetét, s más, hasonló meghívásokra, folyamatban lévő tárgyalásokra hivatkozott, hogy gyorsabb intézkedésre szorítsa a floridaiakat. Nem leplezte viszont, hogy Dohnányi állandó állásra vár, és a nyugdíjtörvényekkel kapcsolatos, lehetséges problémákat is említette.<sup>7</sup> Schulhof kissé kétségbeesett levelére április 8-i keltezéssel érkezett meg a sorsdöntő válasz, mely pontot tett a háborút követő méltatlan bolyongás végére: 1949 őszétől a Florida State University zongora- és zeneszerzés professzori állást ajánlott Dohnányi Ernőnek.<sup>8</sup>

Dohnányiék a vízumügyintézés nehézkessége miatt csak jóval a tanévkezdés után, 1949. október 17-én érkeztek az Egyesült Államokba – a Dohnányi házaspár és Helen repülővel, Miamin keresztül, Julius és Fräuli pedig hajóval, New York felől. (Az amerikai évek eseménytörténetét lásd az 1. függelékben.) A csaknem háromhetes késedelem máris némi feszültséget eredményezett az egyetem vezetése és az új professzor között. Az amerikai évek krónikásainak eltérő megközelítését jól jellemzi, hogy míg Ilona von Dohnányi csakis saját nehézségeiket ecseteli, addig az egyetemi dokumentumokból szerzett benyomásai alapján Rueth finoman jelzi: Dohnányi valószínűleg nem tett meg mindent a késés elkerülése érdekében.<sup>9</sup> A vízumkérdés mindenesetre valóban sok keserűséget okozott Dohnányiéknek az első években. Kálváriájuk azzal kezdődött, hogy a beutazáskor Miamiban fel tartóztatták őket, mert csak látogatói [*visitor's*], azaz jövedelemszerzésre nem jogosító beutazási engedéllyel rendelkeztek. Ugyanezen okból Juliusék is csak hosszas utánajárásnak köszönhetően léphettek az ország területére. Az első tanév végén pedig az állandó [*permanent*] vízum igénylése miatt – sok idegeskedéssel kísérve – mindannyiuknak Kubába kellett repülnie, hogy onnan újból beutazzanak az Egyesült Államokba. A megalázó bevándorlási tortúra 1955. szeptember 7-én ért egyszer s mindenkorra véget számukra, amikor Dohnányi és felesége megkapta az amerikai állampolgárságot.<sup>10</sup>

7 Schulhof levele Kuersteinernek, 1949. március 30. Idézi: Rueth, 31–33.

8 Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi). Az ezt követő hetekben még levélváltásonként alakultak a szerződés részletei; s a levelezés Schulhof, Kuersteiner és Dohnányi háromszögében egész nyáron folytatódott, ekkor azonban már elsősorban praktikus szempontokat érintett (például lakhatás, zongoraszállítás, gyerekek egyetemi beiratkozása).

9 Ilona von Dohnányi, 187; Rueth, 74.

10 Az örömteli eseményről a helyi sajtó is beszámolt, ld. például: [szerző nélkül] „Now They're American Citizens” *Tallahassee Democrat* (1956. február 9.). A gyerekek jó fél évvel később szintén megkapták az állampolgárságot.



*Dohnányi és felesége megkapja az amerikai állampolgárságot (a fényképen gyermekeik és vejük társaságában)*

A vízummal kapcsolatos nehézségeket leszámítva az Egyesült Államok, illetve az akkor 40 000 lelket számláló, a floridai tengerpartok nyüzsgésétől távolabb eső Tallahassee városa a kezdetektől fogva nyugalmas otthont biztosított a Dohnányi család számára. Valószínűleg a Magyarországról való távozást követő, csaknem pontosan öt év (1944. november 24. – 1949. október 17.) viszontagságai is kedvező színben tüntették fel új helyzetüket. A zeneszerző első benyomásai mindenesetre kedvezőek voltak, amiről több levele tanúskodik. Szinte szóról szóra ugyanazt találjuk a *Búcsú és üzenet*ben is:

Mikor Tallahassee-t megláttam, azonnal megszerettem. Mindég mondogattam, olyan mint egy falu, mint egy gyönyörű, óriási kert. Az ősrégi tölgyfák, melyek az utat szegélyezik s melyekről az Apanisz most csüng alá, az ide-oda ugráló mókusokkal, a télen viruló kaméleák és a tavasszal nyíló



azaleák, melyek buja színeikkel tündérországgá varázsolták ez[t] a várost. Minden, minden varázslatosan szép volt. És ami legszebb volt benne, hogy otthont nyújtott végre nekünk hosszas, keserves vándorlásaink során. [...] Szerettem Tallahassee-t.<sup>11</sup>

A ma több százezres lélekszáma, parlamentje és két nagy egyeteme ellenére is inkább kisváros benyomását keltő Tallahassee-nek – mely a mendemondák szerint csakis azért válhatott a napfényes állam (*Sunshine State*) fővárosává, hogy a vérre menő versengést a két nagyváros, Miami és Orlando közt ne kelljen eldönteni – az 1950-es években alighanem még sokkal álmosabb, „déliesebb” jellege lehetett. Jellemző, hogy Dohnányi egy levelében a város lakosságát az egyetemi polgársággal együtt mindössze 25 000-re taksálja.<sup>12</sup> A kisvárosi lét hátrányait főleg Dohnányiné emlegette, aki sokat bosszankodott azon, hogy Tallahassee „egy Mucsá”,<sup>13</sup> mely „a világ nem is végében, de farkában van”.<sup>14</sup>

*Portré a háttérben  
a fákról csüngő  
„apanisszal”  
(szakállbromélia)*



*A Dohnányi-ház Tallahassee-ben*

<sup>11</sup> *Búcsú és üzenet*, 33.

<sup>12</sup> Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. *Családi levelek*, 241–243.

<sup>13</sup> Dohnányiné levele Dohnányi Máriának, 1949. december 26. (OSZK).

<sup>14</sup> Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1955. [?] szeptember 30. (FSU Dohnányi).

Tallahassee egy kis falu, olyan apró és primitív, hogy még air-mail levélpapírt és semmiféle alkoholt se kapni, ha valaki bármit venni akar, a közeli városokba utazik, a legközelebbi azonban 4–5 óra vonaton.<sup>15</sup>

Hogy jobban értsük, miért tűnhetett „falunak” a büszke floridai főváros, érdemes egy másik emigráns magyar muzsikust, Dániel Ernő sorait is idézni, akit hasonló körülmények közé vezetett sorsa. Ő a texasi életről fogalmazott így:

Persze, ami itt hiányzik: a zenei atmosphere. Le-le rándulunk Dallasba, de hát mégis csak messze van. Most mutatja meg jótekonny hatását a jó öreg pesti „background”. E nélkül ma már száraz patakmeder lenne belőlünk.<sup>16</sup>

Néhány évvel később, számos további jó és rossz tapasztalattal a hátuk mögött, Ilona a következőképp foglalta össze emigrációs tapasztalataikat – a sorok címetje úgyszintén egy világhírű muzsikust, Zathureczky Ede, aki 1956-ban Bécsből kérte Dohnányiék tanácsát a folytatáshoz.

Idegrendszerének minden porcikájára szükség lesz, ha valóban új életet akar felépíteni. Arra vonatkozólag, hogy visszamenjen-e, talán tegnapelőtt még haboztam volna valamit is tanácsolni; ugyanis nem tudhatom, hogyan tud gyökeret verni idegenben, s mennyire értékeli mindazt, amit odahaza bírt. Mikor mi eljöttünk, nem volt más választásunk [...] Viszont irtózatosságok voltak az első évek, az üldöztetés itt is, amiről tud, stb. Most azonban azt mondhatom, hogy elégedettek és boldogok vagyunk. Nem vagyunk gazdagok [...] de van otthonunk, mit szeretünk, vannak barátaink, amerikaiak, kik szívökbe fogadtak, s kik hűségesen állnak az oldalunkon. Szeretjük az új hazánkat.<sup>17</sup>

Dohnányiék első tallahassee-i lakhelyükhöz Kuersteiner dékán segítette hozzá. Ebből a kedves, campus-közelben bérelt házból (West Call Street 662.) azonban már 1950 karácsonyán távozniuk kellett. A kényszerű költözés híre megrázta az állandó bizonytalanságba belefáradt családot, de a krízis ezúttal a vártnál sokkal kedvezőbben oldódott meg: Dohnányiék saját, belvárosi házat vásárolhattak a Beverly Court 568. szám alatt.

---

15 Dohnányiék levele Kilényiéknek, 1949. október 26. (FSU Kilényi–Dohnányi).

16 Dániel Ernő levele Dohnányinak, 1951. január 10. (FSU Dohnányi).

17 Dohnányiék levele Zathureczkynek, 1957. január 29. (FSU Dohnányi).

A kényelmes és szép otthonhoz tulajdonképpen szerény anyagi körülményeik révén jutottak hozzá, hiszen azért erre a meglehetősen magas áron kínált ingatlanra esett a választásuk, mert az előző tulajdonosok a szokásosnál alacsonyabb összeget kértek foglalónak. Dohnányiék kénytelenek voltak tehát jelentős hitelt felvenni, cserébe azonban 1951 januárjától fogva kellemes, saját otthon tudhattak magukénak.<sup>18</sup> Helen 1955-ben megházasodott és Seattle-be, majd Baton Rouge-ba költözött, Julius pedig Atlantában és Athensben folytatta tanulmányait. Rajtuk kívül a Dohnányi-házban számos neves, illetve utóbb nevéssé lett vendég megfordult: többek között a zeneszerző első házasságából származó unokái, Klaus és Christoph von Dohnányi (előbbi 1950-ben látogatóban, utóbbi 1951–1952-ben az FSU *graduate assistant* karmestereként töltött hosszabb időt Tallahassee-ben), a kiváló amerikai hegedűművész, Albert Spalding, továbbá olyan híres honfitársak, mint Doráti Antal és Zathureczky Ede. A Beverly Court-i ház, mely jelenleg a zeneszerző mostohaunokája, Seàn Ernst McGlynn birtokában van, a mai napig hűségesen őrzi egykori tulajdonosa emlékét: a dísz tárgyak és a zeneszerző által bekeretezett képek egy része azóta is ugyanott áll, ahol Dohnányi láthatta 1960 januárjában, amikor utoljára elment otthonról.



A zeneszerző és  
mostohaunokája,  
későbbi jogutódja,  
Seàn Ernst McGlynn

18 Ld.: Ilona von Dohnányi, 193.

Dohnányi közismerten csapnivaló levelezőpartner volt, s a levélírás nyomasztó terhéről örömmel mondott le harmadik felesége javára. Annál is inkább, mert Ilona viszont szinte ontotta magából a különféle műfajú írásokat: regényeket, novellákat, többé-kevésbé tudományos igényű cikkeket, publicisztikákat, naplókat, hivatalos és családi leveleket. Utóbbiak tekintélyes csoportja számos információval szolgál a zenetörténet-írás számára: az emigrációból küldött terjedelmes levelei, melyek elsősorban Dohnányi hűgához, Micihez és Dohnányi szüleihez szóltak, híven dokumentálják ugyanis Dohnányiéék tallahassee-i életét. Bár nem szabad a levelekben megfogalmazott gondolatok mindegyikét Dohnányi sajátjáénak tekintenünk, az amerikai mindennapok apró-cseprő ügyeiről utánozhatatlanul gazdag képet kapunk Ilona tudósításaiból. Nélküle biztosan nem értesülhetnénk olyan részletességgel a zeneszerző napi rutinjáról, mint például a következő, 1952 tavaszán kelt leírásból:

A heti programunkat kb. így lehetne beosztani: hétfőn reggel háromnegyed tízkor Walter Cowles, aki, mióta nyugdíjba ment, állandóan fuvarozza Cucit [Dohnányit], érte jön, hogy elvigye egyetemre. Rendesen velük megyek én is, s leszálok a postánál, ha van bent valami elintéznivaló vagy vennivaló, s onnan hazasétálok, Cuciék pedig mennek egyenesen az egyetemre. Egykor aztán hazahozza vagy ő vagy Franciszek [Zachara]. Azelőtt inkább éltünk társadalmi életet, de mióta nekem annyi dolgom van a folytonos gépeléssel, nem hívunk meg senkit, s örülünk, ha egyedül lehetünk békén. [...] este ha otthon vannak a gyermekek, néha tarokkozunk. Kedd könnyebb nap, Cuci ágyban maradhat 10 vagy 11-ig rendesen, ott reggelizik, fél grapefruitot, egy kis pirított kenyeret s kávé, egy parányi vajjal, amit magunk köpülünk, mert itt egész Amerikában nem kapni édes vajat, csak sósat, ami eláll, s ő nem szereti azt s nem is tesz neki jót. Kedden korán *lunch*ölünk, mert már 3-kor megy megint tanítani, aznap dirigálást tanít este 6-ig, 7-kor vacsorázunk, s korán lefekszünk. Szerda szabadnap, akkor rendesen egész nap ágyban tartanám Cucit, ahogy kellene is neki az orvos tanácsa szerint hetenkint egy napot pihenni, de bizony sokszor van valami, s felkel. Mindenesetre azonban azt a napot inkább pihenéssel tölti. Csütörtök reggel megint 10-11-ig tanít, péntek szabad, de ennek fejében rendesen péntek este koncertek vannak az egyetemen, amit illik meghallgatni, mert ottani tanárok tartják, szombat könnyebb nap, de olyankor mindig van valami meghívás. Vasárnap persze a legkönnyebb.<sup>19</sup>

---

19 Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1952. április 19. (OSZK). Ilona leveleinek központozási és nyilvánvaló helyesírási hibáit javítottam.



*Családi körben a tallahassee-i kertben*

Mint az utolsó sorokból kiderül, Dohnányi számára a kötelező társadalmi feladatok sokszor terhesebbek voltak, mint a tényleges munka. Ilona számtalanszor leírta, hogy szeretnek csak maguk lenni otthonukban, amit újdonsült ismerőseik roppant különösnek találnak: „Valaki azt mondta barátaink közül, hogy soha Amerikában senki az otthonát úgy ki nem használta, s nem szeretett annyit, s úgy otthon lenni, mint Cuci meg én” – rögzítette a kölcsönös döbbenetet egy alkalommal.<sup>20</sup>

A társasági élet kellemetlen velejáróit azonban több okból sem lehetett kikerülni. Egyrészt mert bizonyos tekintetben Dohnányiék lettek a tallahassee-i értelmiség középpontja. „Ők borzasztóan örülnek nekünk, mert mi kedélyt viszünk a társaságba, Ernőt imádják, hallgatják tanácsait, velem nagyokat nevetnek” – magyarázta Ilona egy alkalommal.<sup>21</sup> Máskor így írt: „kirakatban vagyunk, minden szó, amit kiejtünk, másnap közzéjön forog, minden tettünk. Bárhová megyek, hallom, hogy ez vagy amaz mesélte rólunk ezt vagy amaszt”.<sup>22</sup> Amellett – mint Ilona ugyanebben a levelében leszögezi – Dohnányi „hivatásában a népszerűség itt nagyon fontos”. Az *Amerikai rapszódia* athenszi bemutatója kapcsán úgy fogalmazott:

[Dohnányi] társadalmilag képtelen eleget tenni minden követelményeknek, hiszen ha én ott vagyok, én intéztem ezeket a dolgokat, és a legtöbb telje-

<sup>20</sup> Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1952. november 25. (OSZK).

<sup>21</sup> Ilona von Dohnányi levele Manninger Vilmosnénak, 1950 (OSZK).

<sup>22</sup> Ilona von Dohnányi levele Manninger Vilmosnénak, 1955. január 16. (OSZK).

sítmény alól mentesíthetem. Márpedig az nagyon fontos, hogy fenntartsuk a népszerűséget ott, amit megszereztünk magunknak.<sup>23</sup>

Persze sok más tekintetben is idegen volt számukra az amerikai kultúra, Ilona borzongva írta az első tallahassee-i napok bizonytalanságából:

[...] honvágyam van Argentína után kimondhatatlanul, mert ezt az ember-típust, hol csak a business, a pénz, a siker számít, ahol már a 9 éves gyerek autót vezet, s ahol kifestik a halottakat, nehezen bírom, de Ernő előtt mosolygok, mert ő boldog, mivel megvan a munkája és elégedett.<sup>24</sup>

Dohnányiné több tapasztalattal a háta mögött is sokszor panaszkodott arról, hogy az amerikai középosztálybeliek felfoghatatlanul sokat gürcölnek, s még a kisgyermekes nők is kénytelenek kizsigerelni magukat. „Olyan hajsza itt a megélhetésért folytatott harc, hogy az ember sokszor bámul, miért is élnek” – fogalmazott egy alkalommal.<sup>25</sup> Az autó mint központi (státus)szimbólum későbbi leveleiben is felbukkan (nekik maguknak egyébként nem volt):

Ami fontos, az autó, mert azon elroboghatnak, ahová akarnak. Az otthont váltogatják, mint mi a fehéreneműt, az állást is, képesek 50 dollár emelésért odahagyni régi állást s felcserélni egy másikkal Kaliforniában vagy ég tudja, mely végén az U.S.-nek. Nem is akarnak gyökeret verni egy helyen, mert az ellenkezik a szabadsággal.<sup>26</sup>

Persze mindez nem elsősorban panasz: Ilona így igyekezett magyarázni, közelebb hozni családtagjaik számára az „újvilágot”. Sopánkodott például a karácsonyi körbeajándékozás sok munkát és pénzt igénylő szokásán is eleget, de a december végén kelt levelekben mégis évről évre büszkén sorolja, melyik ismerősüktől milyen értékes holmit kaptak. Az ajándékozók fantáziája valóban határtalan volt: nem lehet teljes az amerikai krónika Ali, a növendék aligátor említése nélkül, akit egyik tanítványától kapott Dohnányi 1952 karácsonyán.<sup>27</sup> A zeneszerző ugyanis nagyon szerette az állatokat, s floridai otthonában mindig élt egy-két házi kedvenc.

---

23 Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1954. március 5. (OSZK).

24 Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1949. október 20. (OSZK).

25 Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1952. július 11. (OSZK).

26 Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1955. január 6. (OSZK).

27 Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1953. február 17. (OSZK).



*Ilona és a növendék alligátor*



*Dohnányi egyik kedves madarával*

S hogy mi más szerzett az idős Dohnányinak örömet szabadidejében? Csakis Ilona leveleiből tudjuk például, hogy szeretett sokáig aludni, ágyban olvasni és ott reggelizni; kedvelte a regényeket, például Dickenset; szeretett finom ételeket enni (különösen a mákos édességekért rajongott), és nagyon szomorúvá tette, ha nagy ritkán diétáznia kellett. Az amerikai civilizáció vívmányai közül Ilona rendszeresen említi a rendkívül praktikus mirelit zöldségeket és gyümölcsöket, a félkész ételeket (Ernő persze jobban szereti a frisset – tudjuk meg tőle –, sőt az a véleménye, hogy a túl sok konzervétel fogyasztása miatt oly gyakoriak az amerikaiaknál a rákos megbetegedések). Az európai emigránsok sokszor örvendeztek még a rengeteg gépnek (a mosó- és mosogatógépnek, a légkondicionálásnak, az automata kazánnak, a konyhai kisgépeknek), de izgalmasnak találták például a vitamintablettákat, a filteres teát, a kutyapanziót, a forgó vonatüléseket is, ahogy rácsodálkoztak az esküvői ajándéklista praktikumára és a karácsonykor csodálatosan feldíszített városokra is.

A mindennapok örömeit és bosszúságait Dohnányi számára Ilona jelenléte simította harmóniává. A zeneszerző nagyon nehezen viselte, ha felesége nélkül kell töltenie szabadidejét. „Azt hiszem minden bosszúság ellenére, amit a sors űz, a mi házasságunk a legboldogabb a világon” – állapította meg Ilona fiatalosan a kapcsolat 15. évében.<sup>28</sup> A sok-sok különféle dokumentum, köztük a spontán privát

<sup>28</sup> Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1953. szeptember 2. (OSZK).



*Dohnányiék Wakulla Springsen Julius (jobbra) és Christoph von Dohnányi (balra) társaságában*

fotók tanúsága szerint a külső szemlélő számára is úgy tűnik: Dohnányit gyermekévein kívül talán soha nem vette körül olyan bensőséges családi légkör, mint Tallahassee-ben – a családi harmónia így tehát alapvetően fontos motívuma lett az emigrációs éveknek.

#### ANYAGI KORLÁTOK – KAPCSOLATI TŐKE

Dohnányit 5600 dollár évi fizetéssel szerződtette az FSU az 1949/1950-es tanév három trimeszterére.<sup>29</sup> Kuersteiner 1949. április 8-i levelében ugyan még 7000 dollárt ígért,<sup>30</sup> ebben azonban az öthetes nyári tanítás bére is benne foglaltatott. A Vázsonyi által „aránylag csekély”-nek<sup>31</sup> nevezett jövedelemről a dékán a következőképp nyilatkozott:

---

<sup>29</sup> Értesítés az állás elnyeréséről és az éves jövedelemről, 1949. július 6. (FSU Dohnányi).

<sup>30</sup> Kuersteiner levele Schulhofnak és Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi).

<sup>31</sup> Vázsonyi, 294.



Tisztában vagyok azzal, hogy a fizetés, amit ajánlani tudunk, nincs arányban az Ön hírnevével és kiválóságával, mégis úgy vélem, hogy sok előnyét élvezheti majd itteni alkalmazásának.<sup>32</sup>

Dohnányi és Schulhof persze 1949 októberéig úgy hitte, hogy a művésznak a tanítás mellett módja lesz magas tiszteletdíjakért hangversenyezni. Az életrajzírók egybehangzóan állítják: a floridai előkészületekkel egy időben Schulhof 20 000 dollárnyi szerződésre kapott ígéretet.<sup>33</sup> A koncerteket azonban különböző indokokkal – de feltételezhetően politikai okokból – sorra lemondták.

Dohnányit váratlanul érte a megrázó erejű hír, és részben Schulhofot hibáztatta. Még egy évvel később is azt írta egykori tanítványának és barátjának, Kilényi Edwardnak:



*Zenekari próbán Athensben*

<sup>32</sup> Angol eredetiből. Kuersteiner levele Schulhofnak és Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi).

<sup>33</sup> Rueth, 83; Vázsonyi, 294; Ilona von Dohnányi, 187.

Tallahasseeben egész jól érezzük magunkat, csak Schulhofra nagyon haragszom, mert ha nem is vonom kétségbe, hogy legjobb szándékai voltak, nem lett volna szabad ilyen tájékozatlannak és könnyelműnek lennie, hogy egy egész családot ilyen helyzetbe és engem ekkora adósságokba sodorjon. Argentínában legalább anyagi gondjaim nem lettek volna, sem pedig a reszketés, hogy kitoloncolják az embert.<sup>34</sup>

Az ingerült sorokra a mindig lojális Kilényi ezt írta válaszul:

Kérem, *nagyon* kérem próbálja Schulhofékat nem antagonizálni. Már többször írtam arról, hogy hogyan dolgoztak, és hogy nem létezik egy manager, aki annyi ideget és energiát fektetne a munkába – helyesebben mondva, a harcba –, mint amit ők tettek a Dohnányi-ügyben.<sup>35</sup>

A súrlódásra persze részben azért került sor, mert Schulhofék pénzt kölcsönöztek Dohnányiéknak, akiknek nehézséget okozott a visszafizetés. Számos levél tanúsítja, hogy nemcsak nekik tartoztak az első időkben: Albert Spalding, John



*Kilényi  
Edwarddal  
egy közös  
koncert után*

34 Dohnányi levele Kilényinek, 1950. július 19. (FSU Kilényi–Dohnányi). A kitoloncolásra való utalás az 1950. nyári kubai utazásra vonatkozik.

35 Kilényi levele Dohnányinak, 1950. szeptember 15. (FSU Dohnányi).

Kirn és több argentinai barátjuk is hitelezett nekik.<sup>36</sup> Dohnányiné keserű megfogalmazása szerint:

Itt már úgyis földig vagyunk alázva, mert fűnek fának tartozunk, ami a hírnevünkre katasztrofális. [...] Az az érzésem, hogy Isten messze van – elvesztettük, amikor elhagytuk Magyarországot, az otthonunkat [...]<sup>37</sup>

Az első évek nehézségei később némileg enyhültek, miután Dohnányi jövedelme növekedésnek indult: az 1950/1951-es tanévben már 7500 dollárt, 1954/1955-ben pedig 8400 dollárt kapott (ez utóbbi összeg feltehetőleg a nyári tanítással együtt értendő).<sup>38</sup> S ha a 20 000 dolláros honoráriumú koncertkörútról kénytelen volt is lemondani, egyetemi fizetését jelentős mértékben kiegészítették a Tallahassee-n kívüli hangversenyekből befolyt jövedelmei. Egy-egy koncertjéért a kisebb városokban általában 300–500, a nagyobbakban 1200–1600 dollárt kapott – attól függően, hogy kapcsolódott-e hozzá mesterkurzus, hány fellépés zajlott le stb.<sup>39</sup> Athensi meghívásainak jövedelmei is ehhez hasonlóan alakultak: az évi kettő–négy hetes mesterkurzusra és három–öt koncertre alkalmanként 1500–2500 dollár tiszteletdíjat biztosítottak számára.<sup>40</sup> Évi átlagosan hét–nyolc Tallahassee-n kívüli koncertjével tehát mintegy 4000–5000 dolláros kiegészítő jövedelemre tudott szert tenni, igaz, ennek tetemes része elment az útiköltségre, melyet a meghívó fél általában nem biztosított. Ehhez járult a felkérésre komponált darabok tiszteletdíja: a 2. hegedűversenyért 2500,<sup>41</sup> a *Stabat Mater*ért 500,<sup>42</sup> az *Amerikai*

36 Kirnnek például még 1953 végén, az *Amerikai rapszódia* honoráriumából is törlesztettek, ld. Dohnányi levele Bakernek, 1953. december 14. (OU Baker Files).

37 Dohnányiné levele Kilényiéknek, 1952.[?] február 29. (FSU Kilényi–Dohnányi).

38 Dohnányi szerződése az FSU-tól kapott jövedelméről, 1950. május 18. és 1954. augusztus (FSU Dohnányi).

39 Például 1948. november 25., Detroit: 1600 \$; 1948. november 17., Wellesley College, Massachusetts: 1200 \$; 1949. január 5., University of Texas: 500 \$; 1949. január 8., Hardin College, Wichita Falls, Texas: 500 \$; 1949. január 12., Texas Christian University, Fort Worth: 500 \$; 1949. január 20., Marycrest College, Davenport, Iowa: 300 \$; 1949. január 23., Davenport, Iowa: 750 \$; 1949. január 24., State University of Iowa, Iowa City: 300 \$; 1950. december 6., Charleston, South Carolina: 650 \$; 1950. március 30., Columbus, Ohio: „not less than 400 \$”; 1951. április 11., Oklahoma City: 500 \$ (források: FSU Kilényi–Dohnányi).

40 Az ehhez kapcsolódó dokumentumokat ld. FSU Kilényi–Dohnányi.

41 Dohnányi és Frances Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi).

42 Feljegyzés George Bragg naplójában, dátum nélkül (George Bragg Estate, Fort Worth, Texas).

*rapszodiáért* pedig 1000 dollárt kapott.<sup>43</sup> Végül további bevételi forrást jelentett a család számára a Beverly Court-i ház alsó szintjének bérbeadása is.

A bevételek ezzel együtt nem bizonyultak elegendőnek a család számára. Dohnányi 1950-ben azt írta egy levelében, hogy „bankadósság, házbér és egyebek leszámítása után” havi 200 dollár jut megélhetésükre.<sup>44</sup> Az összeg kétségkívül nem túl magas egy öt felnőttből álló család számára, bár a kezdeti, valóban válságos egy-két esztendő után ennél feltehetőleg kedvezőbben alakult anyagi helyzetük. Egy későbbi levelében a zeneszerző más, de nagyon is érthető oldalról ragadta meg rossz közérzetük okát: nevezetesen hogy új hazájukban elfogadottnak számít a legkülönbözőbb igények kielégítésére hitelt felvenni, ám ez számukra szokatlan és rendkívül nyomasztó tehernek bizonyul.

A mi irodánkban van egy körmölgető egyén – nem hiszem, hogy 150 dollárnál nagyobb havi fizetése volna –, de van egy gyönyörű 2000 dolláros autója, persze részletfizetésre, ami itt általános. Az átlagember nem spórolhat meg semmit, mert élete végéig nyögi a részletfizetéseket. Ház, autó, bútor, frigidair, mosógép, mosogatógép – mert ez is mindenkinek van – etc., mind részletre vannak, s a kereskedő is jobb szereti a részletfizetést. *Ez az életmód is idegen nekünk.*<sup>45</sup>

Márpedig muszáj volt megbarátkozniuk vele, hiszen a hitel, mely „a legváltozatosabb forrásokból kezdett felbuzogni – John Lukacs szavaival élve –, valósággal amerikai népi intézménnyé szilárdult” az Eisenhower-időszakban.<sup>46</sup> A banki kölcsönökhöz való, az amerikaitól eltérő hozzáállásuk éppúgy fokozhatta tehát Dohnányiék egzisztenciális szorongását, mint a megelőző öt esztendő nélkülözései során rögzült félelmeik.

Mégsem szabad megfeledkeznünk arról, hogy Dohnányi jövedelme valójában nem jelentett kritikusan alacsony életszínvonalat. Saját házat vásárolt, melynek részleteit hét-nyolc éven belül kifizette;<sup>47</sup> huszonéves, nevelt gyerekeit egyetemen taníttatta, magyarországi rokonait anyagilag segítette. Minderre elegendőnek mutatkozott jövedelme, hiszen a család többi tagjának nem kellett munkát vál-

43 Karl Ahrendt levele Dohnányinak, 1953. október 28. (OU Baker Files).

44 Dohnányi levele Kilényinek, 1950. szeptember 21. (FSU Kilényi–Dohnányi). Az összeg mai értéke kb. 1900 dollár.

45 Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. *Családi levelek*, 241–243. Ide: 242.

46 John Lukacs, 137.

47 Vázsonyi, 310. Vázsonyi nem említ pontos évszámot. Dohnányiné ugyanakkor 1952 körüli leveleiben 15 év múlva törlesztendő adósságról írt (OSZK).

lálnia (a gyerekek tanulmányaik mellett olykor diákmunkát végeztek, de a kapott fizetés saját zsebpénzüket gyarapította). A háztartást Fräuli vezette, Dohnányiné elsősorban férje munkáját segítette (szervezés, levelezés, az utazások alkalmával főzés), illetve újság- és regényíróként próbált érvényesülni inkább kevesebb, mint több sikerrel. Ráadásul az Egyesült Államok gazdasági statisztikái szerint Dohnányi jövedelme kifejezetten magasnak számított: az 1949/1950-ben kapott 5600 dollár fizetéséhez képest az átlagjövedelem ebben az évben 2366 dollár volt, míg az 1954/1955-ös 8400 dollárral szemben az átlag csupán 3440 dollár. A statisztikák szerint a jövedelem tekintetében a Dohnányi család az amerikai háztartások legmódosabb egyötödébe tartozott.<sup>48</sup>

Dohnányinak átlag feletti fizetéséből persze az átlagnál több embert kellett eltartania, ráadásul a letelepedés bizonyára jelentős költségekkel járt – gyakorlatilag újrakezdtek az életüket. Emellett nem kétséges, hogy élete korábbi időszakaiban lényegesen jobb körülmények között élt, s hogy mindettől függetlenül érzékenyen érintette a koncertlehetőségek meghiúsulása. Nehéz megrendülés nélkül olvasni az olyan epizódokról, mint például hogy Dohnányi számára, aki gyermekes örömmel mindig is szeretett volna egy egyetemi talárt viselni, a családi kassza nem tudta kigazdálkodni a ruhadarabot – szerencsére az ohioi díszdoktorátus átvételére sikerült szerezni egy alig használt példányt 150 helyett 30 dolláros áron.<sup>49</sup> A fentiek tudatában mégis módosul az amerikai évek finansziális helyzetéről alkotott korábbi képünk: a lemondott hangversenyek miatt kialakuló egzisztenciális krízist, illetve a kellemetlen egyetemi körülmények kényszerű elfogadását illetően némi árnyalásra szorul.

Dohnányiék mérsékeltén kiterjedt ismerősi és baráti kapcsolatrendszere nemcsak hitelezéssel tudta enyhíteni az emigránsok anyagi nehézségeit, de az alapvető egzisztenciális feltételek biztosítása révén is. Az egyetemi kapcsolatok így tehát minden másnál meghatározóbbak voltak e tekintetben is. Dohnányi viszonylag szűk közösségben, a Florida State University tanárai és hallgatói közt élte amerikai mindennapjait. Emellett számos, az FSU-hoz hasonló vidéki egyetem látta őt vendégül, még akkor is, amikor más zenei intézmények – gondolunk itt elsősorban a keleti-parti nagyvárosok szimfonikus zenekaraira – politikai okok miatt

---

48 55–64 éves férfiaknál. Dohnányi tényleges korosztálya, a 64 év feletti férfiak jövedelme ennél drasztikusan kevesebb – 956, illetve 1337 dollár –, de természetesen Dohnányi helyzete e szempontból különleges. 1949-ben az amerikai háztartásokat a következő éves bevételek osztották öt egyenlő részre: 1543–2636–3556–5025 dollár (Dohnányiéké 5600 dollár). 1955-ben: 2221–3780–5082–6883 (Dohnányiéké 8400 dollár). A statisztikai adatok az Egyesült Államok Népszámlálási Hivatala (US Census Bureau) honlapjáról származnak: <www.census.gov> [2015. január 8.].

49 Dohnányiné levele Dohnányi Máriának, 1955. február 4. (OSZK).



*Franciszek  
Zachara  
a Dohnányinak  
ajánlott zongora-  
versenyét mutatja*

gyakorlatilag bojkottálták. Ráadásul az ilyen koncertmeghívásokhoz rendszerint további programok is kapcsolódtak, például mesterkurzusok, felolvasások, zongorázással egybekötött előadások (ún. *lecture-recital*), esetleg a helyi tanár-kollégákkal közösen adott kamarahangversenyek. A University of Wisconsin (Madison) még egy rendkívül sikeres, többnapos Dohnányi-fesztivált is rendezett a szerző tiszteletére.<sup>50</sup> Az athensi Ohio University ennél is jelentősebb szerepet játszott az amerikai évek életrajzában – ennek az intézménynek egyebek között három kompozíció születését is köszönhetjük.

Az FSU zenei fakultásának tanárai közül ifj. Edward Kilényi, a kiváló zongoraművész állt Dohnányihoz a legközelebb. A magyar származású zongorista Amerikában született és nevelkedett, de 1928–1930 között Budapestre költözött, hogy Dohnányinál tanuljon.<sup>51</sup> Mestere kezdettől fogva rokonszenvezett a tehetséges

<sup>50</sup> University of Wisconsin (Madison), 1955. november 16–21. (79–82. koncert a 2. függelékben).

<sup>51</sup> Kilényiről részletesebben ld.: Stephen R. Tilford, „The Musical Legacy of Edward Kilenyi”, DMA

ifjúval, ám aligha sejtette, hogy „a kis Edi” a háború után életének egyik legfontosabb szereplőjévé lép majd elő. 1946-ban ugyanis Kilényinek az amerikai hadsereg bajorországi zeneügyi biztosaként [*music control officer*] elsőként volt módja hivatalos lépéseket tenni a Dohnányit illető politikai vádak ellen, s a kétségbeejtő helyzetben Dohnányiék szinte mentőangyalként tekintettek rá.<sup>52</sup> Kilényi később Amerikában is aktív szerepet vállalt a zeneszerző tisztázásában, azonkívül nélkülözhetetlen praktikus segítséget nyújtott a családnak a letelepedés során. Dohnányi valószínűleg viszonzásképp szorgalmazta annyira, hogy ő is az FSU tanári karához csatlakozzék – erre hosszas szervezés után 1953 januárjában került sor. Baráti kapcsolatokból az egyetem igen sokat profitált: elég, ha kétzongorás–négykezes estjeiket említjük, melyhez fogható zenei csemegét valószínűleg soha azelőtt nem élvezhetett a tallahassee-i közönség.

Közvetlen kollégái közül Dohnányit szoros kapcsolat fűzte a lengyel származású zongoraművészhez, Franciszek Zacharához is. Barátságuk zenébe foglalt emléke lett Zachara versenyműve, a *Huszonnégy variáció a „Happy Birthday” témára*,



*John Kirn esküvőjén Ausztriában*

diss. (Florida State University, Tallahassee, 1999); illetve Vázsonyi, 212–213.

<sup>52</sup> Kilényi Dohnányi kihallgatásáról írt jelentéseit közli: Vázsonyi, 273–275. Kilényi egyébként e minőségében Solti György karrierjét is segítette, amikor a háború után a müncheni opera zeneigazgatói posztjának elnyerésében közreműködött (ld.: Tilford, 43–44).

melyet a lengyel pianista a *Gyermekdal-variációk* ihletésére, Dohnányi 80. születésnapjára komponált. Közel állt még Dohnányihoz Warren D. Allen orgonista–zenetörténész, akiről utóbb a hagyatékát is őrző zenei könyvtárat elnevezték az FSU-n; Charles Michael Carrol, aki tanítványából később kollégája és kritikusa lett; továbbá a zeneelmélet-tanár Walter Cowles is, akinek 1959 őszén bekövetkezett halála rendkívül megviselte a magyar zeneszerzőt.<sup>53</sup>

Az ohioi egyetemen a fentebb már említett John Kirn készítette elő Dohnányi fogadását. Kirn az amerikai hadsereg századosaként 1945 nyarán, egy linzi Dohnányi-koncerten ismerkedett meg a művésszel. Kilényihez hasonlóan ő is rendkívül sokat fáradozott a politikai rágalmak elhárításán, s pár évvel később ohioi polgárként valószínűleg ő ajánlotta Dohnányi figyelmébe a közeli Ohio Universityt



*John Bakerrel, az Ohio University rektorával*

mint lehetséges koncerthelyszínt. Mindenesetre, amikor Dohnányi első látogatása előtt az egyetem rektora, John Calhoun Baker hírért vette a zeneszerzőt illető politikai rágalmaknak, Kirnhez, a *Bank of Lancaster* igazgatójához fordult felvilágosításért. Kirn tekintélyét jelzi, hogy a tőle kapott információk maradéktalanul meggyőzték Bakert, s ezt követően bizalommal fordult Dohnányi felé.<sup>54</sup> Dohnányi amerikai kapcsolatainak kivételesen szép példája a Bakerékkel való meghitt, családi barátság, amely elválaszthatatlan az athenszi művek keletkezéstörténetétől, így később térünk vissza rá. Alighanem igaza volt azonban Ilonának, aki az egyik ohioi vendégeskedés után így sóhajtott fel: „azt hiszem, itt sokkal boldogabbak lettünk volna, mint Tallahassee-ban”.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Vázsonyi, 311; *Búcsú és üzenet*, 32–33.

<sup>54</sup> John Kirn levele John Bakernek, 1948. november 30. (OU Baker Files).

<sup>55</sup> Ilona von Dohnányi levele Dohnányi Máriának és Zachár Gyulának, 1949. március 14. (OSZK).



Baker esete azért is kivételes, mert a Dohnányi számára is hasznos és inspiráló kötelékek általában az emigráció éveinél korábbra nyúltak vissza. Az újabb kapcsolatok ezt leszámítva nem bizonyultak hasonlóan bensőségesnek. A zeneszerző európai gyökerű kapcsolatai maguk is három típusba sorolhatók: (1) amerikai, de még Magyarországon, illetve a magyarországi időkben megismert személyekre; (2) Amerikában élő magyarokra; illetve (3) a Magyarországon maradt barátokra, rokonokra. Az első kategóriába – Kilényi mellett – mindenekelőtt Dohnányi impresszáriója, a New York-i Andrew Schulhof (Schulhof Andor) tartozott, akivel barátságuk ez idő tájt már évtizedes múltra tekintett vissza, s aki az amerikai évek alatt mindvégig igazgatta a zeneszerző hivatalos ügyeit. Schulhof kulcsszerepet játszott a politikai vádak elleni harcban is. Meggyőződéssel tehetett, hiszen annak idején, amikor a Berlini Filharmonikusok intendánsi posztjáról zsidó származása miatt távoznia kellett, Dohnányi volt, aki rövid időre saját filharmonikusainál adott neki állást, majd segítette emigrációját az Egyesült Államokba. A sors fintora, hogy ezt viszonzandó Schulhof 1938-ban felajánlott neki egy hosszú távú, igen előnyös amerikai szerződést, de Dohnányi nem fogadta el.<sup>56</sup> Láttuk ugyan, hogy a Schulhoffal való kapcsolat Dohnányiék kezdeti nehézségei miatt egy időre némileg feszültté vált, de a levelezés tanúsága szerint 1953–1954-re a konfliktus elsimult. 1956-ban a Dohnányi és a Schulhof házaspár már együtt utazott Európába, ami mindnyájuknak kellemes élményt jelentett. Vázsonyi szerint a zeneszerző 1960. februári testi-lelki összeomlásához nagyban hozzájárult, hogy New Yorkban szembesülnie kellett Schulhof halálos betegségével.<sup>57</sup>

Dohnányi még 1923-as amerikai turnéja során ismerkedett meg Albert Spaldinggal, akit az utókor az egyik első, nemzetközi hírnévre is szert tett amerikai hegedűművészként tart számon.<sup>58</sup> Az ő nevéhez fűződik az 1. hegedűverseny amerikai bemutatása (1923. március 11., New York), később pedig Magyarországra is ellátogatott, ahol a Filharmonikusok szólistájaként és Dohnányi kamarapartnerként lépett fel. Kapcsolatuk a zeneszerző floridai letelepedésével megerősödött, sőt Spalding kifejezetten Dohnányi közelsége miatt adta fel korábbi elhatározá-

56 Vázsonyi, 247; *Búcsú és üzenet*, 17. Schulhofról részletesebben ld. Belle Schulhof, *Budapest–New York: Egy impresszárió a zenei világban*, Kozinn Allan (lejegyezte), Wiszkidenszky Márta (ford.) (Budapest: Cserépfalvi, 1990).

57 Vázsonyi, 311. Jóllehet más források arra mutatnak, hogy Dohnányi tudott impresszáriója állapotáról – Belle Schulhof 1960. január 12-i levelében ugyanis részletesen beszámolt férje kétségbeeső állapotáról (FSU Dohnányi) –, aligha vitatható, hogy a találkozás megrázó erejű lehetett számára.

58 Ben Arnold, „Albert Spalding”, *The New Grove Dictionary of American Music*, vol. 4, 99; Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* (London: Robert Hale, 1983), 497–499.



*Az idős Dohnányi a zongoránál*

sát, miszerint visszavonul a nyilvános szerepléstől. Termékeny művészi együttműködésüket számos közös koncert- és lemezfelvétel jelzi. Hasonló kategóriába sorolható végül a New York-i zenei menedzserrel, Mrs. Harriet Pickernellel való barátság. Vele mint a Chickering cég titkárával még 1927-es turnéján ismerkedett meg a zeneszerző, s most az ő közbenjárásának köszönhetette az 1952-es miami és az 1953-as New York-i szereplési lehetőségeket.<sup>59</sup>

Az amerikai magyarok közül elsősorban Dániel Ernő, Balázs Frigyes és Doráti Antal nevét érdemes megemlíteni. A fentebb már idézett Dániel Ernő Dohnányi zongoratanítványa volt Budapesten (1939–1941), emigrációja után pedig Texasban jutott egyetemi katedrához. Egykori tanárával a *Stabat Mater* bemutatója révén került ismét szorosabb kapcsolatba, amelyet ő dirigált. Balázs Frigyes hegedűművész szintén Texasban működött, s több alkalommal fellépett Dohnányival az 1948–1949-es amerikai turné során. Náluk jóval nagyobb karriert futott be Doráti Antal, akire fiatalon igen nagy hatással volt Dohnányi művészete, később azonban – mint ő maga bevallotta – megrettentették a politikai szóbeszéddek, s igyekezett kerülni a zeneszerzőt.<sup>60</sup> A szimbolikus megbékélésre a Minneapolisi Szimfonikusok 1956. február 29-i, tallahassee-i koncertjén került sor, amelynek végén Doráti beszédben méltatta Dohnányi nagyságát, és ráadásként eljátszotta a *Pierette fátylának* (op. 18) *Nászindulóját* – mindezt az 1500 fős közönség hatalmas tetszésnyilvánításával kísérve.<sup>61</sup> A látványos békülést követően Doráti kifejezetten sokat tett az idős szerző rehabilitációjáért: ő mutatta be például a 2. szimfónia Amerikában készült revideált változatát, ő kezdeményezte Dohnányi egyéb minneapolisi fellépéseit, s a Szimfóniáért még Pulitzer-díjra is javasolta a zeneszerzőt.<sup>62</sup> Egy régi, magyar kapcsolatnak köszönhetően került sor a chicagói hangversenyekre is: az itteni zenekart 1953-tól ugyanis Reiner Frigyes vezette, akivel Dohnányi (egy húszas évekbeli konfliktust leszámítva) jó kapcsolatot ápolt. A levelezés tanúsága szerint a zeneszerző egyéb, Magyarországról származó ismeretségei közül Böhm Lászlóval, Böszörményi Nagy Bélával, Csiby Józseffel, Fridl Friggyessel, Gaál Endrével, Takács Jenővel és Waldbauer Imrével tartotta intenzíven a kapcsolatot. Ők azonban életének eseményeit nem befolyásolták, inkább maguk kértek, vártak – és általában: kaptak – segítséget.

<sup>59</sup> Ilona von Dohnányi, 197, 199.

<sup>60</sup> Doráti Antal, *Egy élet muzsikája*, Gergely Pál (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 93–99.

<sup>61</sup> Például: „Dohnányi Given Ovation” [szerző nélkül], *Florida Flambeau* (1956. március 2.).

<sup>62</sup> A díjat Dohnányi végül nem kapta meg. A jelöléshez ld.: Doráti Antal levele a Pulitzer Music Committee-nek, 1957. április 26. (FSU Dohnányi).

A magyarországi kapcsolatokat elsősorban Dohnányiné ápolta, a zeneszerző ritkábban írt. A családi levelezésből kiderül, hogy Dohnányiék nemcsak igyekeztek részletesen beszámolni saját életük alakulásáról, hanem érdeklődéssel olvastak a hazai zenei életről, és különböző ajándécsomagok révén lehetőségeik szerint anyagilag is támogatták az otthoniakat.

## ÉRVÉNYESÜLÉSI HARCOK: POLITIKAI VÁDAK ÉS KONCERTSIKEREK

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Dohnányival kapcsolatban a közvélemény mindmáig elsősorban a „politikai ügy”-re kíváncsi. Tekintetbe véve az életmű kutatásának számos adósságát, ez a tény meglehetősen sajnálatos, ugyanakkor persze érthető is. Hiszen kétségtelen, hogy a Dohnányi-recepció tragikus törése, Dohnányi II. világháborút követő több évtizedes elhallgatása tudományos indoklást igényel, s ez mihamarabb pótolandó hiányossága a kutatásnak. A politikai ügy felgöngyölítésére itt sem vállalkozhatunk – annál kevésbé, mivel mind a magyarországi, mind az amerikai sajtótámadások lényegében véget értek a tárgyalt periódus kezdetéig, 1949 őszéig. Érdeemes azonban röviden összegezni Dohnányi politikai ügyének egyesült államokbeli hullámain.

Mint Breuer János a „Dohnányi meghurcoltatása” című cikkében összegzi, a Dohnányi elleni, Magyarország határain túlra is elterjedő politikai rágalomhadjárat alapjául egyrészt a debreceni ideiglenes kormány 1945. február 9-i ülésén összeállított, háborús bűnösöket, köztük Dohnányi nevét tartalmazó listája, másfelől a Jemnitz Sándor vezette, 1945. április közepén ülésező zenei igazoló bizottság elmarasztalása szolgált.<sup>63</sup> A vádat utóbb visszavonták: ennek részletei egyelőre ismeretlenek, mindenesetre Frankovszky Rudolf kérésére 1945. december 14-én a Minisztérium már arról állított ki igazolást, hogy „Dohnányi Ernőt [...] az e célból megtartott pártközi értekezlet [...] az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte.”<sup>64</sup> Ahogyan az lenni szokott, a felmentő dokumentum nem tett pontot az ügy végére. Feltárásra vár, hogy a továbbiakban Magyarországon mi történt pontosan, ami a zeneszerző teljes szilenciumához vezetett. Az ekkor Ausztriában tartózkodó Dohnányi sem ismerte a részleteket, még pár hónappal a fenti irat datálását követően is azt írta, nem tudja, mivel vádolják, „de olyasmit

63 Breuer János, „Dohnányi meghurcoltatása”. In *Dohnányi Évkönyv 2002*, 67–76.

64 A dokumentum másolatban megtekinthető a Zenetudományi Intézet Dohnányi-gyűjteményének Vázsonyi-hagyatékában.

hallottam – teszi hozzá –, hogy állítják, hogy zsidókat a »Gestapónak« szolgáltattam volna ki.”<sup>65</sup> Mindeközben ő a háború után újjáéledő ausztriai zenei életben próbált koncertlehetőségekhez jutni, amit azonban jócskán megnehezítettek a Magyarországról érkező hírek.<sup>66</sup>

S ha Dohnányi azt hitte, hazáján kívül a politikai vádak is maga mögött hagyta, amikor elhajózott Európából, tévedett. A *The New York Times* ugyanis már 1947 tavaszán több cikket közölt az ügygel kapcsolatban. Az első, névtelen írás szerint a zeneszerző minden hatalmát bevetette Magyarországon, hogy nála tehetségesebb riválisai, Bartók és Kodály működését akadályozza.<sup>67</sup> Az írásra Kenton Egon, a Waldbauer-kvartett egykori brácsása válaszolt Dohnányi védelmében.<sup>68</sup> Ezt követően Havas Emil hívta fel a *The New York Times* olvasóinak figyelmét egy New York-i illetőségű, de magyar nyelvű lapban, *Az Ember*ben közölt cikkre,<sup>69</sup> amely háborús bűnösnek nevezte a zeneszerzőt.<sup>70</sup> Az említett hetilapot – amely kulcssze-replője lett a Dohnányit illető amerikai vádaknak – Göndör Ferenc (1885–1954), a Tanácsköztársaság sajtódirektóriumának egykori tagja írta-szerkesztette, és 1918-tól jelent meg (megszakításokkal). Havas írására ezúttal Kilenyi válaszolt, s megerősítette az amerikai hadsereg álláspontját: Dohnányit tisztázták a vádak alól.<sup>71</sup> A baljós események másfél esztendővel később, 1948 őszén folytatódtak, amikor Dohnányi Argentínából az Egyesült Államokba utazott turnézni. A wellesley-i koncert előtt pár nappal a *The Boston Sunday Herald* közölt egy cikket,<sup>72</sup> melynek információi újfent *Az Ember* írásaiból származtak.<sup>73</sup> Göndör Ferenc lapja hatékonyan működött tehát Dohnányi ellehetetlenítésében, ami annál meglepőbb, ha a publicisztikák nívójával szembesülünk. Az alábbi – betűhű – idézet Göndör „Herr von Dohnanyi, heraus!” című opuszából különösebb kommentár nélkül is érzékeltetheti a helyzet abszurditását:

65 Dohnányi levele húgának, 1946. február 20. *Családi levelek*, 173.

66 Az ausztriai eseményekről ld. Vázsonyi, 271–278.

67 [Szerző nélk.], „Hungarian Revival: Country’s Music Struggles to Feet Despite WOES”, *The New York Times* (1947. március 9.).

68 Egon F. Kenton, „Another Report from Hungary”, *The New York Times* (1947. március 16.).

69 [Göndör Ferenc], „Dohnányi”, *Az Ember* (1947. március 15.).

70 Emil Havas, „Dohnanyi”, *The New York Times* (1947. március 23.).

71 Edward Kilenyi, „More on Dohnanyi”, *The New York Times* (1947. április 20.).

72 [Szerző nélk.], „Jewish Agencies Strongly Oppose Dohnanyi’s Wellesley Concert”, *The Boston Herald* (1948. november 14.).

73 Ld. például: Göndör Ferenc, „Megcáfolhatatlan adatok Dohnányi Ernő bűnlajstromáról”, „New Yorkba várjuk Dohnányit...”, *Az Ember* (1948. október 23., november 20.).

Náci vagy nem náci, erről szól a vita itt New Yorkban. Pesten tudják, hogy az volt, és marad is, úgy született. Sváb volt, a szó csunya értelmében, Német akcentussal beszélt magyarul; Horthy Miklós módra. A német kultúra emléjén nőtt fel (száradt volna ki az emléő!). Zenei műveltsége germán volt. Stílus Schumann és Brahms utánérzéseként indult, igen keveset tért el attól. [...] Soha életében nem állott ki a magyarság érdekében; ahol csak lehetett gáncsolta Bartókot, Kodályt. Nem értette és nem érezte az igazi magyar zene lényegét. Az ő magyar parasztja tükörrel díszített, csillárral világított csárdában táncol és selyemgatyát hord.

Művész volt, nem politikus, mondják a kéményseprő mosdatók meg a „pecunia non olet”-re hivatkozó, sajnos magyar impresszárió. (Szégyen, hogy pont egy magyarnak kell fajtáját gyilkoló náci gangstert árulni. Miért nem kereskedik a német, az osztrák, a cseh impresszárió ilyen rossz szagu portékával?) [...]

Ha nem volt politikus és nem volt náci, miért menekült a csürhével Nyugatra? Ha pedig tévedett és elhamarkodta a dolgot és nem volt bűnös, miért nem ment vissza tisztázni a dolgát? Azt nem. Ellenben jónak tartotta a többi betyár után Argentínába sietni. Ott jó társaságban van. Maradjon csak ott. Nem kérünk kopott művészetéből. Nem jár neki dollár, elégedjék meg a pesoval, az is tul jó neki.<sup>74</sup>

Ami a wellesley-i hangversenyt illeti, sikerrel lezajlott, bár a közönség megnyugtatósa érdekében a szervező a koncert kezdetén jobbnak látta felolvasni a magyar kormány által kiadott, fentebb idézett közleményt, miszerint Dohnányi a háborús bűnösök hivatalos listáján nem szerepel. A rágalom terjedésének esetlegességére jellemző, hogy a következő, detroiti fellépés során egyáltalán nem merültek fel efféle problémák. Dohnányi mindenesetre 1948 novemberében közjegyző előtt nyilatkozatot tett az ellene felhozott vádak ellen, mely teljes terjedelmében így szólt:

To Whom It May Concern: I, Ernst von Dohnányi, herewith declare that  
1) I never was a member of any national socialist party. It is, therefore, not true that I was a member of Arrow Cross „Nyilas” the Hungarian fascist party.

Az illetékesek figyelmébe: Én, Dohnányi Ernő ezennel kijelentem, hogy  
1) Sosem voltam tagja semmilyen nemzetiszocialista pártnak. Így nem igaz az sem, hogy a „Nyilas”, a magyar fasiszta párt tagja lettem volna.

74 Göndör Ferenc, „Herr von Dohnányi, heraus!”, *Az Ember* (1948. november 20.).

- |   |  |
|---|--|
| <p>2) It is not true that I was Szalasi's „musical aide” or „adviser”. I had nothing to do with his regime whatsoever. Szalasi came to power on October 15, 1944, and I left Budapest for good in November 1944.</p> <p>3) It is not true that I made the Hungarian Academy of Music „Judenrein” or „Aryanized”.</p> <p>4) I resigned my position as Director of the Liszt Ferenc Academy of Music in 1941, and left finally in May 1943. My successor was Mr. Ede Zathureczky who has held, and is still holding, this position since then, and during all regimes (Szalasi's etc.).</p> <p>5) I was honorary president of „Harmonia”, a concert agency, which had as its aim the promotion of young talent. This organization was not influenced in any manner by racial prejudice. The founder and executive manager was Mr. Miklos Rékai who was Jewish descent. (Mother is Jewish.)<sup>75</sup></p> | <p>2) Nem igaz, hogy Szálasi „zenei segítője” vagy „tanácsadója” voltam. Semmi közöm nem volt ahhoz a rendszerhez. Szálasi 1944. október 15-én került hatalomra, s én 1944 novemberében örökre elhagytam Budapestet.</p> <p>3) Nem igaz, hogy a magyar Zeneakadémiát én „zsidótlanítottam” vagy „árjásítottam” volna.</p> <p>4) 1941-ben lemondtam igazgatói állásomról a Liszt Ferenc Zeneakadémián, s 1943 májusában végleg távoztam onnét. Utódom Zathureczky Ede lett, aki azóta, minden politikai rendszer alatt megtartotta, és ma is tartja pozícióját.</p> <p>5) Tiszteletbeli elnöke voltam a „Harmónia” koncertügynökségnek, melynek célja a fiatal tehetségek támogatása volt. Ez a szervezet mentes volt mindenféle faji előítéllettől. Alapítója és vezetője Rékai Miklós volt, aki maga is zsidó származású (édesanyja zsidó).</p> |
|---|--|

1949 elején Göndör Ferenc azonban további lépésekre szánta el magát: levelet írt Tom C. Clarknak, az Egyesült Államok főállamügyészének [*attorney general*] és Leon Goldsteinnek, az American Veterans Committee képviselőjének, melyekben felhívta a figyelmet Dohnányi vélt bűneire. A főállamügyész hivatalos válaszlevelében az ügy kivizsgálását ígérte, Goldstein pedig a magyar kormány hivatalos igazolását kérte arról, hogy Dohnányi nem szerepel a háborús bűnösök „feketelistáján”.<sup>76</sup> A válasz némileg késlekedett ugyan, de Kodály Zoltánné 1949.

<sup>75</sup> 1948. november 26. (FSU Kilényi–Dohnányi).

<sup>76</sup> Göndör és Clark levelezését ld. Ilona von Dohnányi, 206–208 [Grymes közreadása]. Goldstein levelei Schulhofnak, 1949. június 28. és augusztus 1. (FSU Kilényi–Dohnányi).

augusztus 10-én kelt leveléhez Kodály már azt fűzte utóiratként: „Most sikerült írásban kapni az ig. ügy. min.tól, hogy D.E. ügyében a nyomozást beszüntette”.<sup>77</sup> Hogy az igazolás pontosan mikor ért az American Veterans Committee-hez, nem tudjuk, annyi mindenesetre bizonyos, hogy nem volt eléggé meggyőző számukra. Mindeközben, 1949 februárjában Kilényi kezdeményezésére Dohnányi több ismerőse nyílt levélben foglalt állást a zeneszerző ártatlansága mellett: Kilényi Edward,<sup>78</sup> Schwalb Miklós,<sup>79</sup> Serly Tibor,<sup>80</sup> Sugár Jenő,<sup>81</sup> Waldbauer Imre<sup>82</sup> és Weiner Leó.<sup>83</sup> A nyilatkozatok eredeti szövege hozzáférhető a Zenetudományi Intézet Dohnányi-gyűjteményében, s Vázsonyi Bálint is bőséggel közöl belőlük magyar fordítást.<sup>84</sup> Az alábbiakban ezért nem ezeket, hanem egy hozzájuk kapcsolódó, de eddig nem publikált, informálisabb stílusú Weiner-levelet érdemes felidézünk, mely Sugár Jenőnek szól:

Kedves Barátom!

visszatérve multkori beszélgetésünkre, amikor Dohnányiról volt szó, nevezetesen Dohnányi személyét ért támadásokról, a következőket gondolom: Szerintem igazságtalanul éri Dohnányit az antiszemitizmus vádja, mert

- 1.) tanítványainak túlnyomó többsége zsidó volt; csak azokat említem, akiknek neve most hirtelen eszembe jut: Fischer Annie, Faragó György, Hernádi Lajos, Petri Endre, Földes Andor, Schwalb Miklós, Ferenczi György, stb.;
- 2.) annak idején a zsidó származású Fischer Annie érdekében erősen exponálta magát a Liszt-versennyel kapcsolatban;
- 3.) ugyancsak erősen exponálta magát a zsidó származású néhai Faragó György tanári kinevezéséért;
- 4.) Dohnányin múltott, hogy az annak idején annyira szorgalmazott „zenei kamara”, melynek célja lett volna a zsidók kizárása a zenei életből (per analogiam Kiss Ferenc és színész kamara) *nem jött létre*, mert Dohnányi elszabotálta;

77 Kodály Zoltánné és Kodály Zoltán levele Dohnányiéknek, 1949. augusztus 10. (FSU Dohnányi).

78 Kilényi Edward nyilatkozata, 1949. február 8. Közli Grymes: Ilona von Dohnányi, 208.

79 Schwalb Miklós nyilatkozata, 1949. február 12. Közli Grymes: Ilona von Dohnányi, 210–211.

80 Serly Tibor nyilatkozata, 1949. február 10. Közli Grymes: Ilona von Dohnányi, 209–210.

81 Sugár Jenő levele Schulhofnak, 1949. április 29. (FSU Kilényi–Dohnányi).

82 Waldbauer Imre nyilatkozata, 1949. február 14. Közli Grymes: Ilona von Dohnányi, 211.

83 Weiner Leó levele Leon Goldsteinnek, 1949. március 18. Közli Grymes: Ilona von Dohnányi, 211–212.

84 Vázsonyi, 283–286.





*Próba előtt*

5.) saját személyem vonatkozásában, mindig minden művemet készséggel mutatta be; így mindkét hegedű–zongora szonátámat (a D-dúr szonátámat azóta sem hallottam oly tökéletes előadásban!), és a filharmóniában számos zenekari művemet.

Mindezeket meggondolva, hogyan lehet Dohnányit antiszemitizmussal vádolni? Nem tudom, kinek telik ebben öröme és miért teszi? éppen az egyik legnagyobb élő muzsikus ellen? Mélyen fájlalom ezt, mert éppen Dohnányi volt az, aki zenei fejlődésemre a legnagyobb mértékben kihatott. [...] Bizony rosszul esik, hogy most, amikor az ujjaépítés munkája oly szépen halad, éppen Dohnányi ragyogó művészetét nélkülözzük.

Szeretettel és igaz barátsággal üdvözl

Weiner Leó<sup>85</sup>

---

85 Weiner Leó levele Sugár Jenőnek, 1948. augusztus 12. (ZTI Dohnányi).

Az egykori tanítványok és kollégák megható kiállításának nem lett kézzelfogható eredménye, bár tény, hogy Dohnányi Tallahassee-be érkezését követően újabb nyilvános rágalmak már nem láttak napvilágot, vagyis az 1949/1950-es évbéli hangversenyek lemondása és az azt követő, az amerikai periódus során különböző zenei szervezetek részéről mindvégig tapasztalható elzárkózás még a letelepedést megelőző események következménye volt. Amerikai barátai, Kilényi, Schulhof, Kirn és Baker egy ideig tovább küzdöttek Dohnányi rehabilitációja érdekében. Kirn például 1950-ben az American Civil Liberties Unionhoz, egy politikai igazságtalanságokkal foglalkozó, New York-i szervezethez fordult. Ők hónapokig tartó vizsgálatokat követően végül levélben folyamodtak az American Veterans Committee-hez Dohnányi ügyének ismételt elbírálását kérve – mindhiába.<sup>86</sup>

A rágalomhadjárral való harc összességében tehát nem jutott megnyugtató eredményre, bár az ötvenes években – nagyrészt valószínűleg a mccarthyizmus ellentétes politikai tendenciáival, illetve Göndör Ferenc 1954-es halálával összefüggésben – lassan enyhülni látszott a nyomás Dohnányi személye körül. A családi levelezésből ugyanakkor kiderül: a zeneszerzőhöz közel állók mindvégig meg voltak győződve arról, hogy az amerikai érvényesülést kifejezetten a politikai előítéletek, illetve a politikai kérdésnek álcázott „kenyéririgység” nehezítette.<sup>87</sup>

A politikai előítéletekkel, a hivatalos formát soha nem öltött vádakkal mindezenesetre igen nehéz volt harcba szállni. A különféle amerikai zenei intézmények, zenekarok tudomásunk szerint sosem hivatkoztak kifejezetten politikai okokra a tervezett hangversenyek lemondásakor. „Mindenki csak »hallott valamit«, és jobbnak látta – egyelőre – Dohnányi nevét a közreműködők névsorából kifejejtetni” – jellemezte Vázsonyi a helyzetet igen találóan.<sup>88</sup> A sajtóban megjelenő támadásokra ugyan lehetséges lett volna hasonló eszközökkel (például sajtónyilatkozatokkal) válaszolni, esetleg jogi útra terelni az ügyet, ám ettől Dohnányiéék elzárkóztak. Nemcsak azért, mert az idős zeneszerző idegenkedett tőle, hanem mert anyagi

86 Herbert Monte Levy (Staff Council of the American Civil Liberties Union) levele Louis C. Pakisernek (Executive Director, Americans Veterans Committee), 1951. április 5. (Közlí Grymes: Ilona von Dohnányi, 213.)

87 Ez Dohnányi Mária, illetve Dohnányiné leveleiben számtalanszor felbukkan. Ld. például: „Mert ne tessék azt hinni, hogy azok, akik e fertelem rágalmakat terjesztik, valamennyien hisznek benne. Szó sincs róla! A hetven százalékjuk a gazembereknek nagyon is jól tudja, hogy szemenszedett hazugság, és azért terjesztik, hogy ártsanak.” Ilona von Dohnányi levele Manning Vilmóséhoz, 1950 (OSZK). A zeneszerző húga egyúttal természetesen a magyarországi helyzetet, Dohnányi egykori kollégáinak-tanítványainak kiállítását, illetve elfordulását is gyakran minősítette. Ld. a következő leveleit: 1955. december 7., 1955. december 28., 1957. október 25., 1958. május 6. (ZTI Dohnányi).

88 Vázsonyi, 295.

helyzetük sem tette lehetővé, ráadásul ez idő tájt még bizonytalan belpolitikai státuszuk is akadályozhatta volna a sikert. Ily módon egyetlen út maradt, hogy Dohnányi visszanyerje évtizedekkel korábbi amerikai elismertségét: ha előadó- és alkotóművészetével újra elnyeri az amerikai közönség szívét, s egyszerűen elfeledteti az ellene felhozott vádakat. Nem teljesen indokolatlan tehát, hogy az amerikai koncertek sorát a politikai rágalomhadjáratral való küzdelem egy-egy állomásának tekintsük. Vázsonyi és Ilona von Dohnányi egyaránt a zeneszerző művészi–emberi rehabilitációjának folyamatát tekintette az amerikai időszak vezérfonalának, s erre a szálra fűzte fel a legkiemelkedőbb hangversenysikereket is. Az alábbiakban az ő nyomukban haladva, de a primer forrásokat is tekintetbe véve idézzük fel az eseményeket.

Vázsonyi krónikája szimbolikus jelentőséget tulajdonít az 1952. február 19-i, miami koncertnek (30. koncert a *2. függelékben*), ami alighanem Ilona von Dohnányi sugallatára történt – rá ugyanis mély benyomást tettek a hangverseny vészjósló előzményei.<sup>89</sup> Visszaemlékezése szerint, amikor a miamiak hírért vették a politikai vádakkal, sorra visszamondták a helyfoglalásokat, sőt valaki fel akarta vásárolni az összes jegyet abba a megalázó helyzetbe kényszerítve ezzel a művészt, hogy üres ház előtt legyen kénytelen játszani. Jóllehet az intrikák végül nem vezettek eredményre, hiszen a koncert félházzal, de sikerrel lezajlott, a krónikákban mégis megőrizte kiemelt szerepét. Talán azért, mert hét esztendővel később Dohnányi fergeteges sikert aratott ugyanitt, s a két hangverseny sajtóviasszhangjának egymás mellé állításával az életrajzírók jól tudták érzékeltetni a szerző megítélésében bekövetkezett változást. Ilona be is vallotta:

[...] jólesett az az elégtétel, hogy Miamiban, hol alig néhány évvel ezelőtt bojkottálták [...], 1959 februárjában telt ház mellett percekig tartó »standing ovation«-el honorálták mintegy kárpótolni akarva őt az elszenvedett bántalmakért.<sup>90</sup>

De vajon mennyiben volt ez tényleges fordulat eredménye, s volt-e egyáltalán bármiféle komolyabb következménye az 1952-es kudarcnak egy, az ország kulturális fellegráiraival akkor még egyáltalán nem mérhető üdülővárosban? Magánál az eseménynél jelentősegteljesebbnek mutatkozik, hogy Ilona oly részletesen tárgyal-

<sup>89</sup> Rueth, 108; Vázsonyi, 295, 303; Ilona von Dohnányi, 196–197; *Búcsú és üzenet*, 19.

<sup>90</sup> Ilona von Dohnányi, „Muzsika és küzdelem mindhalálig”, in *Búcsú és üzenet*, 41–44, ide: 43.



*Királyi fogadtatás Atlantic Cityben*

ta: paradox módon ez arra enged következtetni, hogy hasonlóan súlyos politikai feszültség – megtartott koncert esetében – példa nélküli a tíz év történetében.<sup>91</sup> A következő mérföldkőként az 1953. április 9-i, Atlantic Cityben rendezett hangversenyt (47. koncert) tartják számon a krónikák. A koncert, melyen egyebek mellett Dohnányi 2. zongoraversenye (op. 42) és a *Szimfonikus percek* (op. 36) is elhangzott a szerző közreműködésével, kiemelkedően nagy nyilvánosságot kapott a helyi sajtóban.<sup>92</sup> A szervezők – tiszteletük zálogaként – még a „város szívét

<sup>91</sup> Dohnányiné egy Bakerhez írott levelében egyébként felmerül a politikai alapú negatív előítéletek ellenkezője is, ugyanis a nashville-i koncerttel (38.) kapcsolatban feltételezi, hogy a nagy siker a keresztény egyetem tüntető rokonszenvének is köszönhető, mellyel Dohnányi ártatlansága mellett álltak ki. Dohnányiné levele Bakernek, 1952. szeptember 28. (OU Baker Files).

<sup>92</sup> William McMahon, „This Week in Music”, *Atlantic City Press* [dátum nélk.]; Carlo M. Sardella, „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”, *Evening Union* (1953. április 9.); H. H., „Von Dohnányi Wins Ovation”, *Ventnor Erie* (1953. április 10.); William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit’s Debut”, *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

nyitó” kulcsot is átnyújtották Dohnányinak. A szokatlanul buzgó ünneplés persze csak részben szólt személyének, hiszen ezen a hangversenyen mutatkozott be a város újonnan alapított zenekara is. Dohnányi középontba állítása tehát alighanem ügyes marketingfogás volt: hiszen ő egyfelől valóban messzemenőleg alkalmas volt arra, hogy a magas színvonalat garantálja, másfelől a hangverseny beharangozását is megkönnyítette – mintegy védjegye, „arca” lett az eseménynek (nem beszélve arról, hogy hírnevéhez képest alacsony honoráriummal dolgozott). „Rengeteg propaganda folyt a [koncert] beharangozására – tudósított Ilona –, még az autóbuszok falán is a koncertet hirdető tábla ékeskedett, s minden nagyobb üzletből Cuci édes képe mosolygott ki rám egy nagy fényképről”.<sup>93</sup> Dohnányi életében ugyanakkor azért bírt kiemelt jelentőséggel az odaadó Atlantic City-beli fogadtatás, mert – végre – egy New York kulturális befolyása alá tartozó városban került rá sor.

Az időrendben soron következő, az életrajzírók által egységesen kiemelt koncert vitathatatlanul jelentős esemény az amerikai évek történetében: ez pedig a New York-i Carnegie Hallban 1953. november 9-én megtartott hangverseny, melyen szintén a 2. zongoraverseny (op. 42) hangzott el (54. koncert). Amerikai letelepedését követően Dohnányi ekkor jelent meg először hivatalosan a metropolisz koncertéletében, hiszen Hegedűversenye (op. 43) két évvel korábbi New York-i előadásán (1952. február 14., C koncert) nem vett részt, válaszul arra, hogy a város és a koncertet vezénylő Dimitri Mitropoulos korábban hallgatólagosan bizalmat szavazott a politikai vádaknak.<sup>94</sup> Pedig az amerikai zenei élet „hivatalos” – vagyis az egyetemi közegetől független és attól sokkal jelentősebb – területén való érvényesülésnek alapvető feltétele lett volna, hogy megnyerje az ország kulturális-szellemi fővárosa, New York rokonszenvét. Szerencsére a Zongoraverseny kedvező fogadtatásra talált, kedvezőbbre, mint a Hegedűverseny, ami nem is csoda: Dohnányi személyes közreműködése rendszerint jelentősen hozzáért műveinek sikeréhez. Ilona érzelemgazdag leírása kitér a frenetikus siker zenei és politikai aspektusaira is:

Az emberek nemcsak tapsoltak, hanem őrjöngtek és önkívületi, szenvedélyes extázisba kerültek. Újra és újra *bravóztak*, és Dohnányi többször visszatért a színpadra, hogy megköszönje. Amikor a zenekar felé fordult, és felállásra intette őket, Barzin szemével jelezte a muzsikusoknak, hogy maradjanak

93 Dohnányiné levele Dohnányi Máriának, 1953. május 9. (OSZK).

94 Dohnányi Mitropoulos iránti nehezteléséről ld.: Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1955. január 19. (FSU Dohnányi); Ilona von Dohnányi, 195.

ülve – az est dicsősége Dohnányié. Ez a gesztus még nagyobb lelkesedést váltott ki. [...] Amikor megpróbáltam átvágni a tömegben a művészszoza felé, minden lépésnél megállítottak. Hallottam az emberek izgatott megjegyzéseit: „Belegondolni, hogy ilyen művészt valami ostoba politikai rágalom miatt nem engedtek a színpadra!” – kiáltotta egy ember, akiről tudtam, hogy zsidó, és ehhez hasonló kommentárokat hallottam. Megtelt a szemem könnyel, és alig láttam magam előtt az utat [...]”<sup>95</sup>

Bár Ilona egyértelműen a város ellenállása fölött aratott diadalként értékelte a New York-i koncertet, a politikai előítéletek aligha szűnhettek meg egy csapásra. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Dohnányit ezt követően sem hívták újra koncertezni a metropoliszba. Hogy ennek politikai oka volt-e, vagy egyszerűen a rengeteg amerikai zongorista közti vérre menő rivalizálásban nem volt esélye, esetleg a konzervatív zeneszerzői stílusára vonatkozó, kevésbé elragadtatott értékelést tehetett róla – csak találgathatunk. Ez utóbbiról az életrajzírók hajlamosak egyébként teljesen megfeledkezni, jóllehet egyáltalán nem elhanyagolható tényező.

Dohnányi egyetlen, az Egyesült Államokon kívül tett hangversenyturnéjára 1956 nyarán került sor (a kényszerű kubai kiruccanásnak köszönhető egyetlen további külföldi szereplése). A körút ugyan mindössze három edinburgh-i koncertből (*F–H* koncert), valamint lemezfelvételekből állt, több okból is fontos szerepet töltött be az amerikai évek eseménytörténetében. Elsősorban azért, mert az Európába való visszatérés érthető módon nagy érzelmeket mozgatott meg a zeneszerzőben – évek óta először hallhatta például Mici testvére hangját telefonon, és találkozhatott első házasságából származó lányával, Gretével is. Másrészt a hangversenyek a rangos „Edinburgh International Festival” keretében zajlottak le, s igen kedvező fogadtatásban részesültek. Ráadásul a koncertek mindegyike a zeneszerző Dohnányi előtt tisztelgett, míg az Egyesült Államokban az ősbemutatókat leszámítva ritkán adódott olyan alkalom, amikor elsősorban alkotóként kerülhetett a középpontba.

Végül az 1959. október 22–23-i, fergeteges sikerű atlantai koncertekről (121–122.) kell szólni, amelyekben Vázsonyi Dohnányi „egész munkás életének szimbólumát” látta,<sup>96</sup> s amelyeket maga a zeneszerző is „nagyon szépnek” talált.<sup>97</sup> E két hangversenyen kívül az amerikai években csupán öt alkalommal került arra sor, hogy egyazon koncerten zongoristaként, dirigensként és zeneszerzőként

---

<sup>95</sup> Angol eredetiből. Ilona von Dohnányi, 199–200.

<sup>96</sup> Vázsonyi, 303.

<sup>97</sup> Dohnányi levele Schulhofnak, 1959. november 3. (ZTI Dohnányi).



*Andrew Schulhoffal  
az Európába tartó  
hajó fedélzetén*

is bemutatkozzék – s erre több alkalommal a népszerű *Gyermekdal-variációk* adott alkalmat.<sup>98</sup> Az Atlantai Szimfonikusokkal is ezt a művét zongorázta, karmesterként pedig a fizs-moll szvittel mutatkozott be. Vázsonyi állításával szemben ugyanakkor nem ezek voltak Dohnányi utolsó hangversenyei, hiszen élete hátralévő négy hónapjában még két alkalommal dirigált, egy alkalommal pedig kamaraestet adott Urbán Bélával. Élete tényleges utolsó fellépése azonban így is szimbolikusnak mondható: egyik zongoratanítványa vizsgakonzertjén Beethoven G-dúr zongoraversenyét dirigálta (1960. január 18., Tallahassee, 125.) – azt a művet, amellyel hatvan évvel korábban, 1898. október 24-én, Londonban saját, ragyogó zongorista karrierje indult, s „a Dohnányi nevet Budapestről Londonig, Bécsről New Yorkig az előadóművészek legnagyobbjainak sorába iktatta”.<sup>99</sup>

#### AMERIKAI MEGBECSÜLTÉS?

Az amerikai évek során több olyan jelentős hangversenyre sor került tehát, amelynek sikere hosszú távon kedvezően befolyásolhatta volna a zeneszerző további sorsát. Végül azonban egyik sem vált tényleges fordulóponttá, Dohnányi mindvégig Tallahassee-ben maradt. Csupán feltételezhetjük, hogy ha tíz esztendőnél több ideje maradt volna, akkor az egyetemi közegen keresztül végül előkelőbb státuszt vívott volna ki magának. Végző soron a nagyvárosi koncertéletbe sem tudott bekapcsolódni. Az 1953-as, kedvező New York-i fogadtatás dacára nagyobb városokban csak alkalmanként, régi ismerősei révén léphetett fel – nem túlzás tehát azt

<sup>98</sup> Ld. a *Függelékben*: 2., 10., 35., 47., 84. koncert.

<sup>99</sup> Vázsonyi, 39. A Vázsonyi által használt jelen időt („iktatja”) a kontextus miatt változtattam meg.

állítani, hogy a hivatalos amerikai koncertélet lényegében mindvégig ignorálta őt. Jellemző, hogy az Egyesült Államok zenetörténetét feldolgozó, 1950-es–1960-as évekbeli monográfiák és lexikonok többnyire meg sem említik Dohnányi nevét, holott a második világháború alatt és után bevándorló európai zeneszerző-emigráció szerepét általában részletesen tárgyalják.<sup>100</sup> Ugyanígy nem szerepel az újabb amerikai zenetörténeti összefoglalókban sem;<sup>101</sup> még a *New Grove* lexikon négykötetes *American Music* különkiadása sem szentel neki önálló szócikket, holott ebben is számos emigráns, illetve Amerikát megjárt európai szerző megjelenik, ráadásul Dohnányi amerikai éveire több szócikk utal – például a Frances Magnesről vagy Albert Spaldingről szóló írások.<sup>102</sup>

Persze voltak közvetett jelei, hogy az ország tudomást vesz Dohnányi jelenlétéről: különböző magyar emigrációs társaságok többször megkísérelték felvenni vele a kapcsolatot;<sup>103</sup> két díszdoktorátusi címet kapott (1954-ben az Ohio Universitytól, 1957-ben a Florida State Universitytól); a Musicians Club of America tiszteletbeli tagjává választotta; születésnapjairól a sajtó is megemlékezett; s levelezésében tucatjával fordulnak elő rajongói, illetve szakmai tanácsot kérő levelek ismeretlenektől. Vázsonyi fogalmazásbeli árnyalataiból kiderül, ő némi javuló tendenciát látott e tekintetben.<sup>104</sup> „Az elismerés hivatalos tanúságai ismét áradtak Dohnányi felé”, „az útjában álló akadályok lassan eltűntek”, „Tallahassee-n kívül pedig úgy látszott, hogy minden felfelé ível” – írja. Ilona von Dohnányi, aki a háborút köve-

100 Például: Gilbert Chase, *America's Music from the Pilgrims to the Present* (New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company Inc., 1955); Elsa Z. Posell, *American Composers* (Boston: The Riverside Press, 1963); John Tasker Howard–George Kent Bellows, *A Short History of Music in America* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967) = *Apollo Editions*; Irving Sablosky, *American Music* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1969); H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1969) = *Prentice-Hall History of Music Series*; Virgil Thomson, *American Music Since 1910* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1970) = Anna Kallin, Nicolas Nabokov (eds.), *Twentieth-Century Composers, vol. 1.* (Igaz, ez utóbbiban szerepel Dohnányi neve, de csupán az 1920-as évek európai romantikusai kapcsán kerül említésre.)

101 Hermann Danuser, Dietrich Kämper, Paul Terse (Hrsg.), *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien* (Laaber: Laaber-Verlag, 1987); David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

102 *The New Grove Dictionary of American Music*. Ed. Sadie, Stanley Hitchcock, H. Wiley. London: Macmillan Publishers Limited, 1986.

103 Mindszenty Tudományos Akadémia, Buenos Aires; Council of Liberation of Southern Hungary, Cleveland; Hungarian Central Committee for Books and Education; Hungarian Freedom Fighters. Az ezzel kapcsolatos levelezést ld.: FSU Dohnányi és Dohnányi–Kilényi.

104 Vázsonyi, 299, 302, 303, 310.





*Alkotói magányban*

tő hányattatások részletes tárgyalása után a New York-i hangverseny sikerének megörökítésével megnyugtatóan zárja le krónikáját, még határozottabb apoteózist sugall. A korszak dokumentumainak alaposabb vizsgálatából azonban úgy tűnik, hogy elsősorban éppen azért tekinthetjük az amerikai éveket Dohnányi legproblematisabb időszakának, mert érvényesülése, státusza minden erőfeszítés ellenére sem mozdult előre a tíz év alatt – ehhez képest az életrajzírók által hangsúlyozott anyagi problémák vagy a túlterheltség kevésbé látszik drámainak. Hogy Vázsonyi hajlamos volt Dohnányi amerikai életkörülményeit a valóságosnál kritikusabbnak beállítani, annak részben talán az is oka, hogy – ha kimondatlanul is – igyekezett párhuzamot vonni Dohnányi küzdelmei és Bartók amerikai éveinek kálváriája közt. A két zeneszerző utolsó periódusának összevetése valóban kézenfekvőnek látszik. Életkörülményeik, problémáik sok szempontból hasonlóak voltak: elsősorban mert mindketten érvényesülési nehézségekkel szembesültek, s a nagyvárosok és a nagy zenekarok „bojkottját” érzékelték. Az már a sors ironiája, hogy míg az 1940-es évek Amerikája Bartók avantgárd műveit nem értette, addig az 1950-es években New York Dohnányi konzervativizmusára fanyalgott. A szűkös koncertlehetőségekkel kapcsolatban kísérteties egyezést mutat Bartók egy Schulhofhoz írott levélfogalmazványa Dohnányi panaszával – Schulhofról. Bartóknál ezt olvassuk:

Ezek-e azok a nagy lehetőségek, amelyekkel Ön engem egész családotul idekecsegtetett? Én az utóbbi tizenöt év közönye alapján ilyennek láttam az itteni helyzetet, azonban Ön regélt mindenféle csodás dolgokról, aminek az a vége, hogy mint zeneszerző-zongorista meg se tudnék élni itt [...] Hiszen aligha is jöttem volna ide, ha nem gondoltam volna a Columbia Egyetemmel való kapcsolat lehetőségére. [...] Levonom a következtetést: mint zeneszerzőt bojkottálnak, tehát ilyen minőségben visszavonulok a lehetőség határáig, és csak a zenefolklór terén fogok működni.<sup>105</sup>

Dohnányi pedig így írt:

Teljesen tisztában vagyok, hogy Schulhof többet tett, mint más manager tett volna [...], de mindez nem változtat azon a tényen, hogy engem s az enyéimet olyan helyzetbe hozott, amelynél rosszabba aligha voltam valaha. [...] Egy öt tagu családot oly messziről idehozni [...] csak abban bizva, hogy valahogyan majd menni fog, több a könnyelműségnél. Ha csak távolról sejtettem volna, hogy a helyzet – nem is beszélve az emigrációs nehézségekről – milyen szanyaru, eszem ágába se jutott volna Tucumánból eljönni.<sup>106</sup>

Dohnányi helyzete mégis sok tekintetben szerencsésebb volt Bartókénál. Mindekelőtt egészségi állapota szempontjából, amelyről rendszerint feleségétől értesülünk: ő ugyanis leveleiben a legkisebb meghúlésekről is részletesen beszámolt Dohnányi Máriának. Tőle tudjuk, hogy a hetvenes-nyolcvanas éveiben járó zeneszerző néhány arcüreg- és gyomorproblémától eltekintve jó fizikai állapotban volt. Könnyen mozgott, szemüveget olvasáshoz sem viselt, s még a halála előtt néhány héttel lezajlott orvosi kivizsgálás sem talált nála súlyos betegsége utaló tünetet. Dohnányinak emellett állandó egyetemi állása volt a tíz év folyamán – s bár szerződését évenként újították, tudomásunk szerint ez zökkenőmentesen történt. Fontos különbség, hogy Bartók lakásproblémákkal is küzdött,<sup>107</sup> Dohnányi viszont saját házában élt, amely ideális munkakörülményeket biztosított számára. Talán nem elhanyagolható az sem, hogy Dohnányit Tallahassee-ben egyre bővülő család és baráti kör vette körül, illetve hogy benne soha nem me-

105 Bartók levélfogalmazványa Schulhofnak, 1941. május 10. (MTA BTK Zenetudományi Intézet, Bartók Archívum BA-N: 186/a-b.). Idézi: Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981) = *Szemtől szemben*, 278.

106 Dohnányi levele Kilényinek, 1950. szeptember 21. (FSU Dohnányi).

107 Bartók nehéz munkakörülményeiről és lakáshelyzetéről ld. Somfai László, „Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései”, *Magyar Zene* 47/1 (2009. február), 3–13.

rült fel, hogy visszatérjen Magyarországra, ami valószínűleg megkönnyítette az alkalmazkodást. Bár Dohnányi csak látogatóban járt New Yorkban, Bartókkal ellentétben rendkívül élvezte a nagyváros forgatagát. A különbséget jól érzékelteti az alábbi két leírás:

New York hatalmas, legyőzhetetlen ellenség volt. Bartókot mélységesen megrémítette a forgalom. Sohasem kelt át az utcán tilos jelzésnél, s még ha a zöld fény szabadot jelzett is, az átkelésnél félénk és zavart volt, rövid, sietős léptekkel szaladt át, mint az állat, mely elhagyta biztonságos erdejét, s most tágra nyílt szemmel tévelyeg a bizonytalan, tomboló nagyvárosban [...] <sup>108</sup>

New Yorkban minden csodálatosnak tűnt. Dohnányinak tetszettek az olyan nagyszerű technikai találmányok, mint a liftek, autók, hűtőgépek, magnók, és különösen nagyra értékelte a koncertek magas színvonalát [...] <sup>109</sup> [Másutt:] Nagyon szerette New Yorkot, szüntelenül a múzeumokat látogatta, élvezte a lüktető, pezsgő életet. <sup>110</sup>

Dohnányi a politikai vádakat leszámítva egy szempontból volt rosszabb helyzetben Bartóknál: fellépéseinek jellemző helyszínét tekintve – hiszen az ő amerikai közegét csaknem kizárólag a vidék jelentette. Ugyan Bartók is megjárta néhány távoli városkát hangversenykörútjai alkalmával, Tallián Tibor szavaival élve „csak az önfenntartás ösztöne hajthatta végig az amerikai hangversenyélet periferiáján két évadon át”, <sup>111</sup> ám kézzongorás koncertjeivel jelentős metropoliszokban (New York, Boston, Baltimore, Detroit, Chicago) is érvényesülni tudott.

Az elszigeteltségből való kitörés érdekében Dohnányi amerikai évei alatt több lemezfelvételt is készített, jóllehet nem volt híve a hangrögzítésnek. Az amerikai elismerésért vívott tragikus küzdelem szimbólumának is tekinthető, hogy 1960 elején annak ellenére vállalkozott a New York-i hanglemezfelvételre, hogy a visszaemlékezések szerint környezetét rossz előérzetek gyötörték. Ő mégis elutazott, és rosszabbodó egészségi állapota dacára még befejezte a munkát. Február 9-én egy New York-i kórházban hunyt el. Testvére a friss gyászshír kapcsán így írt:

<sup>108</sup> Hans Heinsheimer, *Fanfare for two Pigeons* (New York: Doubleday, 1952), 104. Fordítás: Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981) = *Szemtől szemben*, 277.

<sup>109</sup> Ilona von Dohnányi, 177.

<sup>110</sup> Dohnányiné Zachár Ilona, „Muzsika és küzdelem mindhalálig”, in *Búcsú és üzenet*, 41–44, ide: 43.

<sup>111</sup> Tallián Tibor, „Bevezetés”, in *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 7–54, ide: 17.

Hiszen nem kellett volna Tallahasseeből elmennie, de azt hiszem valami belső kényszerszerűen érzett erre, félt az elodázástól, nehogy örökre odázódjék el. Még *ezt* meg akarta örökíteni. Én csak nem hiszek a fájdalomnélküliségben – és ez a borzasztó.<sup>112</sup>

Dohnányi Ernőt, a világszerte ünnepelt zeneszerzőt, zongoraművészt és karmestert, a magyarországi zenei élet meghatározó alakját, a Zeneakadémia egykori tanárát és főigazgatóját 1960. február 13-án temették el Tallahassee-ben – Budapesttől 8500 kilométerre, alig kétszáz fő jelenlétében.

---

112 Dohnányi Mária levele Szlabey Ernőéknek, 1960. február [?] (ZTI Dohnányi).

## 2. A tanár

Dohnányi pályáján mindvégig fontos szerepe volt a tanításnak. Fiatakorában magánnövendékeket vállalt (Gruber Emma, Kodály későbbi felesége, illetve rövid időre még Bartók Béla is közéjük tartozott), majd bő négy évtizeden keresztül tanított különböző zenei felsőoktatási intézményekben. Először a berlini Hochschule für Musik (1905–1915), majd a budapesti Zeneakadémia (1916–1920, 1928–1943) professzora volt, ezt követően rövid időre az Universidad Nacional de Tucumán alkalmazásába került (1948–1949), s végül a Florida State Universityn fejezte be pályáját (1949–1960). A II. világháború előtt a tanítás persze csak töredékét jelentette elfoglaltságainak az aktív koncertezés, a különböző vezetői pozíciók gyakorlása és a komponálás mellett. Amerikában viszont ez lett egzisztenciájának alapja. S ahogy egy kedves amerikai diákja találóan megjegyezte: bár kétségkívül nem a floridai egyetemisták bizonyultak a mester valaha volt legtehetségesebb növendékeinek, feltétlenül ők voltak a legszerencsésebbek. Hiszen a kényszerű körülmények miatt Dohnányi – életében először – legfőképpen a tanítással és velük, tanítványaival foglalkozhatott.<sup>1</sup>

### ZONGORAMŰVÉSZ-ZENESZERZŐ AZ EGYETEMI KATEDRÁN

A floridai egyetem és Dohnányi közt 1949 márciusában, az állás betöltését fél évvel megelőzően kezdődtek meg a tárgyalások. A fentebb már idézett, április 8-án kelt ajánlat szerint a szerződés eredetileg egy tanévre szólt (három, tízhetes trimeszterre és egy öthetes nyári periódusra), melyet – mint Kuersteiner dékán írja – „szándékunkban állt ezt követően, sőt még inkább e dátumot hónapokkal megelőzően megújítani 1950. július 1-jétől 1951. június 30-ig”.<sup>2</sup> Az ajánlat kézhez-

1 Catherine A. Smith, „Dohnányi as a Teacher”, *Klavier* 16/2 (1977. február), 16–22 (javított változat: „Dohnányi as a Teacher”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 243–260). Magyar nyelven ld.: „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár”, Kovács Ilona (ford.), *Parlando* 47/1 (2005), 14–18. Smith 1954–1958 közt volt Dohnányi doktorandusza.

2 Angol eredetiből. Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi). Dohnányi ott-tartózkodásának első évében az FSU-n a *quarter*-rendszer volt érvényben (trimeszterek), majd az 1950/51-es tanévtől visszatért a két szemeszteres rendszer.

vétele után még hónapokig folytak az egyeztetések, s Dohnányi végül elfogadta a feltételeket. Kuersteiner így vázolta a leendő professzor feladatait:

Szeretnénk, ha az Ön irányítása alá kerülne egy *graduate*<sup>3</sup> zeneszerző osztály. Erre az alkalmanként két órás kurzusra hetente háromszor kerülne sor, tehát heti hat órában. [...] A másik kurzus zongorairodalom lenne – véleményem szerint ez is haladó tanulók számára. Összesen mintegy hat órát jelentene hetente. Reményeim szerint valamennyi tanítványa – nem több mint 12 fő – jelen lehetne az órákon. Ily módon hallhatnák egymást játszani, ami igencsak hasznukra válna. Nagyszerű volna emellett, ha néhány további órában más, haladó zongoristák (esetleg alapképzősök) számára is alkalmat biztosítana a meghallgatásra.<sup>4</sup>

A dékán eszerint kezdetben legalább heti 12 órás elfoglaltságot tervezett Dohnányi számára, nem számolva a privát zongoraórákat és az alkalmankénti meghallgatásokat. A megterhelő óraszám beütemezésére azonban szerencsére nem került sor. Az egyetem mindenesetre minél több hallgató számára akarta biztosítani, hogy az új professzor közelében lehessen, s a hatékonyság növelése érdekében még egy tanársegédet is felajánlott neki. Ezzel kapcsolatban Dohnányi tanulságos választ adott:

Általában szeretek kevés növendéket, de intenzíven tanítani, ezért nincs szükség segédtanárra, még hosszabb hiányzásom esetén sem. Végül is minden oktatás célja, hogy függetlenségre nevelje a tanulót. Természetesen ez csak nagyon előrehaladott növendékekkel lehetséges. A berlini Hochschule für Musikon, ahol 10 évig tanítottam, általában 6, csaknem pódiumkész tanítványom volt, de emellett néhány – nem túl sok – szintén haladó szintű, passzív növendékkal is foglalkoztam [...]. Budapesten még kevesebb tanítványom volt. [...] Feltételezem, hogy az FSU-n a tanulók színvonala gyengébb, mint amilyennel Berlinben és Budapesten volt dolgom, ezért valószínű, hogy egy segédtanár hasznos volna. De ezzel szeretnék várni mindaddig,

---

3 Az amerikai oktatási rendszerben az érettségi után 4 éves *undergraduate* képzésben vesznek részt a hallgatók, s a diploma megszerzése után további 2(–4) évig *graduate* szinten folytathatják tanulmányaikat. A *graduate* képzést záró követelmények a magyarországi egyetemi diploma (a bolognai rendszerben: mesterfokozat) szintjével egyeznek meg. A *Master of Music (M.M.)* cím elnyerését követően az ötvenes évektől kezdődően lehetőség nyílt szervezett képzésben doktori fokozatot szerezni (*Doctor of Music, D.M.*).

4 Angol eredetiből. Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi).



*Kuersteiner dékán és Kilényi társaságában*

amíg ott nem leszek. Megkönnyítené a helyzetet, ha egy korábbi tanítványom lenne a tanári karban. [...] Nem tudom viszont megmondani, *hány* tanuló – ahogy ön nevezi: magánnövendéket – tudok irányítani, mert nem ismerem a képességeiket. De mivel szeretném, ha rálátásom lenne az egész zongora tanszakra, csak a kivételesen tehetségeseket szeretném „magán” növendéknek felvenni.<sup>5</sup>

Dohnányi tehát magán- és csoportos zongoraórákat adott túlnyomórészt *graduate* szintű növendékeknek, amihez egy *undergraduate* és egy *graduate* zeneszerzőkurzus, a későbbi évek során pedig zenekari vezénylés és disszertáció témavezetés társult. A csoportos kurzusok közül a *graduate* zeneszerzés szeminárium és a nagyobb nyilvánosság előtt zajló, népszerű *piano repertoire class* szerepelt folyamatosan órarendjén – utóbbi rangját és csaknem intézményesült jellegét bizonyítja, hogy az évek előre haladtával mindig azonos időpontban tartották. Az egyes szemeszterek órabeosztása az 1. ábrán látható, melynek összeállításához számos forrást felhasználtam, köztük például Dohnányi zsebnaptárait, tanítványaival való levelezését és a tanítványok visszaemlékezéseit. Láthatjuk: a privát növendékeket nem számítva Dohnányi általában 6–8 órát tartott egy héten. Ez a szám két szemeszterben kúszott fel 12-re, az utolsó években viszont olykor 4–6-ra csökkent. Az adatok nem igazolják tehát Vázsonyi tézisé, mely szerint a tallahassee-i vezetés érzéketlensége, sőt rosszindulata vezetett az első szerződésben foglalt óraszám „évenként emelkedő tendenciá”-jához, megkétszereződéséhez, s közvetve a zeneszerző végzetes kizsigereléséhez.<sup>6</sup> Az első félévhez képest két szemeszter idejére (1954/1955-ös tanév) valóban megduplázódott Dohnányi óráinak száma, ez azonban kivételesnek minősül, s ráadásul a következő években határozottan csökkent a hivatalos elfoglaltsága. Való igaz, hogy privát zongoratanítványainak száma emelkedett, s hogy egy sor, az órarendjében nem szereplő eseményen (próbákon, növendékhangversenyeken stb.) is meg kellett jelennie. Ugyanakkor az egyetem érdekeit sem hagyhatjuk figyelmen kívül: az FSU állami intézmény volt, így a különféle szabályok, új intézkedések, új költségvetési helyzetek következményei alól Dohnányi sem vonhatta ki magát. Ezzel együtt is csak a legnehezebb évben volt olyan zsúfolt az órarendje (heti 12 óra), mint amelyet eredetileg szántak neki. A későbbi évek magasabb óraszámát nem feltétlen kíméletlenségnek, hanem a két fél közti – Dohnányi számára nyilván kényelmetlen – kompromisszumnak tekintendő.

<sup>5</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi).

<sup>6</sup> Vázsonyi, 299.



Tanév	Tanítási időszak	Zong. egyéni (min.)	Zong. csoport	Zeneszerzés	Vezénylés	Zeneszerzés (kezdő)	Össz. becsült
H E T I Ó R A S Z Á M							
49/50	Őszi		2	4			6
	Téli		2	4			6
	Tavaszi		2	4			6
	Nyári (6 hét)		[2]				
50/51	Őszi		2	2 [4?]			4–6
	Tavaszi	1	2	2 [4?]			4–6
	Nyári (6 hét)		2	4			
51/52	Őszi	5	[2]	2	2		6
	Tavaszi	1	2	2 [4?]	2		6–8
	Nyári (6 hét)	1	2	6			
52/53	Őszi	7	2	2 [4?]	2		6–8
	Tavaszi		2	2	2		6
	Nyári (6 hét)		2	6			
53/54	Őszi		2	2 [4?]	[2]		6–8
	Tavaszi	3	2	2	2		6
	Nyári (6 hét)		2	[6]			
54/55	Őszi		2	[2–4?]	2	[2]	6–8
	Tavaszi	3	2	[2]		[2]	8–10
	Nyári (6 hét)	1	2	6			
55/56	Őszi	1	2	[2–4?]	2		6–8
	Tavaszi	6	2	[2]			4–6
	Nyári (6 hét)	1	2	6			
56/57	Őszi	1	2	[2–4?]	2		6–8
	Tavaszi	3	2	[2–4?]			4–6
	Nyári (8 hét)		2	6			
57/58	Őszi		2	[2–4?]	2		6–8
	Tavaszi		2	[2–4?]			4–6
	Nyári (8 hét)	5	2	6			
58/59	Őszi		2	2	2		6–8
	Tavaszi	3	2	2 [4?]			4–6
	Nyári (8 hét)	5	[2]	[6]			
59/60	Őszi	2	2	2	2		6

1. ábra.  
Dohnányi  
egyetemi  
óraszámainak  
alakulása  
a Florida State  
Universityn  
(1949–1960)

Vázsonyi rendkívül méltánytalannak ítélte azt is, hogy Dohnányi nyáron, a szubtrópusi kánikulában is kénytelen volt tanítani, pedig az FSU sosem ígért fizetett nyári szabadságot (mivel ez nem is volt szokás az amerikai felsőoktatásban). A nyolcvanéves zeneszerzőnek – írja ennek ellenére a monográfus – „nemcsak heti 12 órára szaporodtak kötelezettségei a rendes tanév folyamán – a floridai nyár perzselő hőségében is hat hetet kellett dolgoznia. S mikor, korára hivatkozva, ennek megszüntetését kérte, a dékán biztosította arról, hogy bármikor kiléphet az állásból [...]” Rueth szerint viszont a zeneszerzőt a vártnál jobb

munkakörülmények, mindenekelőtt az újdonságnak számító légkondicionálás elterjedtsége bírta rá arra, hogy eredeti elképzelésével szemben nyári kurzusokat is vállaljon.<sup>7</sup> Bárhogyan is volt, a Vázsonyi által említett időszakban – 1957-ben és utána – Dohnányi valójában jóval kevesebbet tanított, mint heti 12 óra, ahogyan a nyári tanítás sem a későbbi évek fejleménye. Ha hozzátesszük, hogy a hiányzások tekintetében viszont jócskán túllépte a kezdeti tárgyalások során meghatározott mennyiséget (1955-ben például 47 munkanapot hiányzott, vagyis az egész tanév közel harmadát Tallahassee-n kívül töltötte), valamint hogy szolóestjeinek és egyéb fellépéseinek száma alatta maradt Kuersteiner elvárásainak (évi 3 szolóhangverseny helyett például a tíz év alatt összesen adott 6-ot),<sup>8</sup> akkor világossá válik, hogy az egyetem vezetése nem kárhoztatható olyan mértékben Dohnányi nehézségeiért, mint ahogy Vázsonyi állítja. Rueth ráadásul egy sor olyan további mozzanatot említ, amelyekből kiderül, a zeneszerző is számtalan alkalommal megsértette feletteseit. A dékán különösen bántónak találta például, hogy Dohnányi nem fogadta el az FSU felkérését egy zenekari mű komponálására, jöllehet az Ohio University hasonló kívánságát örömmel teljesítette.<sup>9</sup> Fontos persze leszögezni, hogy a zeneszerző maga soha nem panaszkodott hasonló keserűséggel túlterheltségéről. Sőt az első tallahassee-i tanévben így írt az óraszámkérdésről:

Az én szerződése 9 hónapra szól 5600 [dollár] fizetéssel, minimum 90 tet-  
szés szerint elosztható tanóraért, s 2 hangversenyért. Ennél jobbat el se lehet  
képzeln. Persze nem éltem vissza a minimummal és jóval több órát adtam.<sup>10</sup>

A *Búcsú és üzenet*ben persze számos olyan megjegyzéssel találkozunk, miszerint Dohnányi nagyon is fájlalta, hogy panasztalan derűje miatt sokan azt hitték: őt a „megfeszített munka tartja fiatalon”.<sup>11</sup> E gondolatok azonban nagy valószínűséggel nem közvetlenül tőle, hanem az örökké szorongó Ilonától származnak, akinek idős férje iránti kétségbeesett aggodalma persze nagyon is érthető. Az óraszámoktól függetlenül Dohnányit kezdetben nem lelkesítette, hogy kései éveit oktatásra kell pazarolnia, sőt „irtózott tőle”. A *Búcsú és üzenet*ben azonban már azt olvassuk:

---

<sup>7</sup> Rueth, 89.

<sup>8</sup> Kuersteiner levele Dohnányinak és Schulhofnak, 1949. május 18. (ZTI Dohnányi).

<sup>9</sup> Rueth, 90.

<sup>10</sup> Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1950. április 21. *Családi levelek*, 239–240.

<sup>11</sup> Ld. például *Búcsú és üzenet*, 24.



*Tanítványok körében*

De most, a folytonos támadások után itt az Egyesült Államokban ez lett a „job”-om. És mondhatom, megszerettem. Megszerettem az egyetemi ifjúságot és ők is megszerettek engem. Szinte rajongásukkal vettek körül. Olyan meghitt, kedves atmoszféra teremtdött az egyetemen, hogy szinte élveztem tanítani őket. [...] Az amerikai fiatalságban van bizonyos konfidencia, önbizalom, ugyanakkor azonban lelkes, melegszívű és tisztelettudó azokkal szemben, kik ezt a tiszteletet kiérdemlik. Az utcán odakiáltják: „Hallo!”, de ezt olyan kedvesen, oly közvetlen mosollyal teszik, hogy az embernek felmelegszik a szíve tőle. Talán szexuálisan érettebbek, de szellemileg naivabbak, mint a mi fiatalságunk [...]¹²

---

¹² Búcsú és üzenet, 18, 21, illetve 26–27.

Ami általában az amerikai zenészképzésről és zenei életről alkotott véleményét illeti, Dohnányi több interjúbán elmondta: lenyűgözi a megelőző ötven évben lezajlott fejlődés, a számos új szimfonikus zenekar és a művelt közönség *előtt*. Ugyanakkor gyakran hangsúlyozta, hogy az Egyesült Államokban aránytalanul sok zongorista működik, hogy a vonósnövendékek színvonala nem kielégítő, s hogy az egyetemi zenészhallgatók egyéb tanulmányi kötelezettségeik miatt túlságosan leterheltek.<sup>13</sup>

A sajtóinterjúknál bensőségesebb véleménynyilvánításaiból természetesen jóval árnyaltabb kép bontakozik ki. „Budapesti Zeneakadémiát ebben az országban sehol nem fogsz találni” – szögezte le Dániel Ernőnek.<sup>14</sup> „A tanítványokra persze nem szabad budapesti mértéket alkalmazni, de a nívó nem rossz” – magyarázta Laczkovich Jánosnak, egy másik régi kollégának.<sup>15</sup> A hangszeres növendékeiről alkotott kedvező véleménye az évek során mit sem változott – egy 1958-as levélből például kifejezett büszkeség árad:

Mindenekelőtt az iskola vett igénybe, mert 5 teljes recitált kellett előkészítenem. De a fáradozás nem volt hiába, mert mind az öt (3 doktorkandidáns s 2 „master” jelölt) kitűnően játszott. A produkciók messze fölülmúlták az iskolai nívót. A két mesterjelölt mulatságos és kedves ikrek voltak [Gordon és Grady Wilson], akiket nem lehetett egymástól megkülönböztetni. (Már ez is magában véve mulatságos volt.) Tegnap kapták meg diplomájukat, ugyancsak az egyik doktorjelölt is tegnap lett avatva. (Az *első* női „Doctor of Music” az U.S.A.-ban [Catherine Ann Smith].)<sup>16</sup>

Viszonylagos elégedettsége azonban kizárólag zongoratanítványaira vonatkozott, a zeneszerző-növendékek képességeit Kilényinek így kommentálta:

Zongora tanítványaim (heten vannak) nagyon jók; a többi (kompozíció) rémes.<sup>17</sup>

13 Dohnányi amerikai zeneoktatásra vonatkozó nyilatkozatait ld. például: Jack Loughner, „Noted Hungarian Musician Visits S.F. for First Time in 23 Years”, *The San Francisco News* (1951. július 18.); Carlo M. Sardella, „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight,” *Evening Union* (1953. április 9.).

14 Dohnányi levele Dániel Ernőnek, 1949. december 21. (FSU Dohnányi).

15 Dohnányi levele Laczkovich Jánosnak, 1950. január 21. (FSU Dohnányi).

16 Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1958. július 20.–augusztus 10. *Családi levelek*, 259–260. Ide: 260.

17 Dohnányi levele Kilényinek, 1952. november 1. (FSU Kilényi–Dohnányi).

Dohnányi már a szerződéskötést megelőző levelezés során kifejtette Kuersteinernek a fiatal zeneszerző-generációról alkotott, meglehetősen lesújtó véleményét.<sup>18</sup> A *Búcsú és üzenet* sorai arról tanúskodnak, hogy előítéletei megalapozottnak bizonyultak, s a komponistanövendékekkel végül nem tudott jelentős eredményt elérni:

Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzés-tant a Florida State Universityn. Ez a tárgy fárasztott ki a legjobban. Nemcsak azért, mert szüntelen magyarázni, tanítani, előadni kellett, de mert semmiféle elégtételt nem nyújtott. Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemi szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni. [...] falra hányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem. Ők nem értékelhették, mert nem is érthettek meg engem. Az ő számukra idegen nyelven beszéltem.<sup>19</sup>

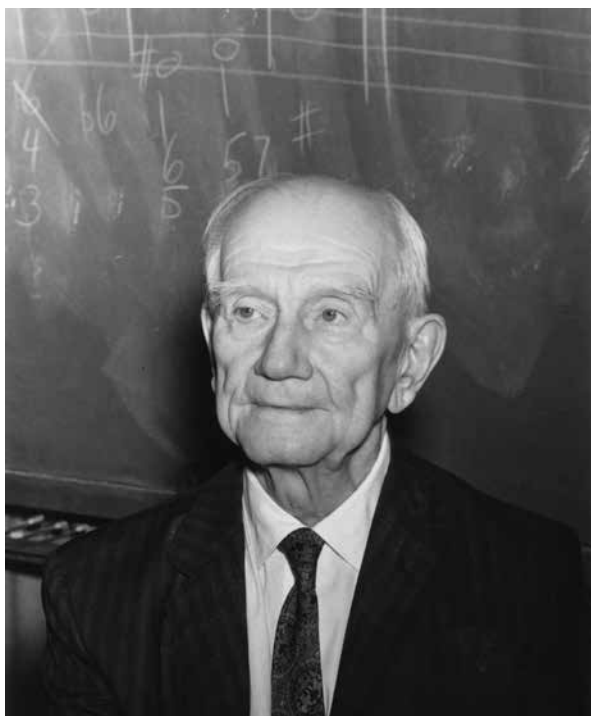
A tartózkodás alighanem kölcsönös volt, vagyis a fiatal zeneszerzőkkel való együttműködés végső soron sokkal kevésbé bizonyult hasznosnak és kellemesnek, mint a zongoristák tanítása.

Rueth a rendszeres növendékkoncertek programja alapján Dohnányi 27 zongoratanítványát azonosította.<sup>20</sup> Műsoraikból világosan kirajzolódik a tanított repertoár: feltűnik például, hogy Dohnányi tanárként is előszeretettel foglalkozott azokkal a darabokkal, amelyeket aktuális koncertjein játszott (például Bach: *Kromatikus fantázia és fuga*, *Olasz koncert*; Haydn: f-moll variációk; Beethoven-szonáták; Schumann: *Szimfonikus etűdök*). Saját preferenciáitól tanítványai műsorválasztása csupán annyiban tért el, hogy utóbbiakban gyakrabban tűnik fel régebbi szerzők neve (Frescobaldi, Gibbons, Rameau, Scarlatti) – valószínűleg az egyetemi követelményekből adódóan. Modern, 20. századi műveket ellenben ők is alig-alig tűztek műsorra: mindössze öt esetben hangzott el Bartók-darab (háromszor az *Allegro barbaro*, továbbá egy-egy részlet a *Szabadban* és az op. 14-es Szvit ciklusokból), háromszor Hindemith- és egyszer Prokofjev-kompozíció. Bár a visszaemlékezések szerint Dohnányi nem erőltette tanítványaira saját

18 Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. július 5. (ZTI Dohnányi).

19 *Búcsú és üzenet*, 23–24.

20 Rueth, 221–224, „Appendix D. Dohnányi Piano Students at Florida State University”.



Dohnányi, a  
zeneszerzéstanáár

műveit, azok mégis igen népszerűek voltak növendékei körében: a különböző sorozatokból általában egy-egy, közepes nehézségű darabot választottak előadásra. Ami pedig a zeneszerzés kurzusok tananyagát illeti: mivel Dohnányi kénytelen volt alapszintű összhangzattant és ellenpontot is tanítani, utolsó éveiben meglepő érdeklődést tanúsított a tankönyvek, elméleti írások iránt. Amerikai könyvtárakban tucatnál is több ellenponttal, összhangzattannal és hangszereléssel foglalkozó, nagyrészt friss kiadású mű található.<sup>21</sup> Ezekre feltehetőleg Kilényi tanácsa alapján esett választása. Kevéssel Amerikába érkezése után a következő kérdéssel fordult hozzá:

<sup>21</sup> Dohnányi saját könyvtára – néhány, halálakor az egyetemi szobájában maradt könyvön kívül – sokáig egykori házában, a Beverly Court 568.-ban maradt, majd 2014-ben a Zenetudományi Intézet Dohnányi-gyűjteményébe került. Elméleti könyvei: Stephen E. Emery, *Elements of Harmony* (1890); André Gédalge, *Traité de la fugue* (1901); Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition* (1948); Knud Jeppesen, *Counterpoint* (1939 [1956]); Kent Wheeler Kennan, *The Technique of Orchestration* (1952); Charles H. Kitson, *Invertible Counterpoint and Canon* (1950); Philip J. Lang, *Scoring for the Band* (1950); George Oldroyd, *A Technique and Spirit of Fugue. A Historical Study* (1949); Walter Piston, *Harmony* (1941 [1948]); Piston, *Counterpoint* (1947); Piston, *Orchestration* (1955); Ebenezer Prout, *Fugue* (1891); Sir Donald Francis Tovey, *A Companion to „The Art of Fugue” of J.S. Bach* (1931); *Concert Band Instrumentation* (gépirat, ismeretlen szerző).

Tudsz nekem ajánlani – akár német, akár angol nyelven jó „Compositions-lehrét”? Már t.i. újabb keletűt. Esetleg ha tudnál nekem itt megjelent zenei könyvekről jegyzékeket küldeni, vagy a kiadók által küldetni, magam is tudnék választani. Egész könyvtáram Pesten maradt, s lassankint kótákat is kell beszereznem.<sup>22</sup>



*Egyik  
legtehetségesebb  
tanítványával,  
Joan Holley-val*

<sup>22</sup> Dohnányi levele Kilényinek, 1950. július 19. (FSU Kilényi–Dohnányi). Válaszul Kilényi elküldte neki a „Norton kiadó könyvét” (valószínűleg: Walter Piston, *Counterpoint*), és jelezte, hogy szeretné még eljuttatni hozzá Hindemith tankönyvét, a *Craft of Musical Composition* is. Kilényi levele Dohnányinak, 1950. augusztus 6. (FSU Dohnányi).

Dohnányi – kissé talán meglepő – lelkiismeretességét bizonyítják a hagyatékban fennmaradt, ellenpontórákhoz készített segédanyagok, valamint jegyzetfüzetek, melyekben összehasonlító jegyzeteket készített három kontrapunkttal foglalkozó írásból: Gédalge, Oldroyd és Tovey munkáiból.<sup>23</sup> Így vagy úgy tehát a zeneszerzés-oktatás is jelentős része volt Dohnányi amerikai éveinek, s talán valamelyest szerepet játszott abban is, hogy a kései művei némelyike bizonyos kísérletező hajlamról tanúskodik.

### A FLORIDAI TANÍTVÁNYOK KÖRÉBEN

Dohnányi ifjú zongoristái közül a miami származású Joan Holley bizonyult a legtehetségesebbnek. Neve Dohnányi életrajzában is helyet kapott, miután a zeneszerző egyéb egyetemi elfoglaltságai miatt őt küldte maga helyett az 1953-as New York-i hangverseny zenekari főpróbáira. Holley egyébként nemcsak a 2. zongoraversenyt játszotta, hanem európai koncertkörútjai során is népszerűsítette mestere műveit.

Dohnányi egy másik kiemelkedő tanítványa, Howard Silberer első lett volna az az országban, aki szervezett képzésben szerez *Doctor of Music* fokozatot (a címet végül nem sikerült megszereznie, ugyanis homoszexuális kapcsolatára tekintettel a doktori koncert előtt néhány nappal azonnali hatállyal eltávolították az egyetemről – Dohnányi és a Silberert fiaként szerető Ilona nagy felháborodására). Silberer egyébként elméleti érdeklődéssel is fordult mestere életműve felé, ezt bizonyítja egy későbbi levele, melyben Dohnányi-zongoradarabokról tartott elemző előadásáról számol be.<sup>24</sup> Vele ellentétben Catherine A. Smithnek sikerült a bravúros fokozatszerzés: mint Dohnányi fentebb idézett levelében olvashattuk, ő volt az első nő, aki zenei doktori címet kapott Amerikában – mestere nagy büszkeségére. És említeni kell végül Vázsonyi Bálint nevét, aki 1959-ben lett a szerző legbelsőbb köreihez tartozó tanítványa. A fiatal zongorista, aki a forradalom után Bécsbe menekült, már 1956 őszén felvette a kapcsolatot Dohnányival. Ő – mintha csak megsejtette volna, ki lesz majd Vázsonyiból – készségesen segített a számára teljesen ismeretlen pianistának: 1957 elején koncertet rögtönzött egy magyar ösztöndíjalap létrehozására (1957. január 15., 96. koncert). A kiutazásra azonban csak egy évvel később kerülhetett sor az USA bevándorlási szabályai miatt. 1958

23 „Dohnányi's hand-written sketchbook. Contains notes from musical theory books”, „Dohnányi's hand-written French–German dictionary [*Vocabulaire*]” (FSU Dohnányi).

24 Howard Silberer levele Ilona von Dohnányinak, 1954. január 31. (FSU Dohnányi).





*Mesterkursus Athensben*

őszén Dohnányiék tájékoztatták Vázsonyit, hogy az ösztöndíj még mindig rendelkezésre áll, s ő végül a következő év elején érkezett Tallahassee-be.<sup>25</sup> (Érdekesség, hogy a monográfus Dohnányi osztályában ismerte meg későbbi feleségét, Barbara Whittingtont is.) Zeneszerzés-növendékei közül Kiszely-Papp egyedül a Pulitzer-díjas komponistát, Ellen Taaffe Zwilichet emeli ki, aki az *undergraduate* zeneszerzőosztály hallgatójaként látogatta Dohnányi óráit.<sup>26</sup>

Az amerikai zongoratanítványok Dohnányi pedagógiai elveiről és módszereiről szóló visszaemlékezései – Catherine A. Smith, illetve Joan Holley és Charles Michael Carrol tollából<sup>27</sup> – kísérteties egyezést mutatnak a korábbi tanítványok leírásaival.<sup>28</sup> Ez azt jelzi, hogy Dohnányi a tanítványok szerényebb képességei ellenére nem látta szükségesnek, hogy változtasson több évtizede bevált metódusán. A berlini és budapesti növendékekhez hasonlóan a tallahassee-i fiatalok is úgy vélték, mesterük nem klasszikus pedagógus alkat, sokkal inkább jelenléte, személyes példája irányadó számukra. „Nagyvonalúan tanított, úgymond megkoronázva tudásunkat” – mondta róla egyik budapesti tanítványa;<sup>29</sup> „tökéletes zeneiségével és nemes, derűs személyiségével tette ránk a legnagyobb hatást” – állapította meg egy amerikai növendék.<sup>30</sup> Az emlékezők szerint Dohnányi kisebb technikai problémák helyett a zenei forma értelmes visszaadására, a hangminőség csiszolására és a megfelelő hangzásarány kialakítására fordított elsődleges figyelmet. Keveset beszélt, ehelyett inkább maga ült a zongorához és eljátszotta a művet – Smith, illetve Vázsonyi így fogalmazott:

25 Vázsonyi, 305; Pat Senn, „After Two Years. Hungarian Pianist Finally Sees FSU”, *Florida Flambeau* (1959. január 13.).

26 Kiszely-Papp, 24. Az életrajz a Florida State Universityn John Bodát nevezi meg Zwilich tanáraként (ld. például K. Robert Schwartz, „Zwilich, Ellen Taaffe”, *The New Grove*, vol. 27, 893–894), néhány más leírásban Dohnányit „mentor”-ként említik (ld.: ><http://www.newworldrecords.org/linernotes/80372.pdf> [2015. január 8.]).

27 Smith írásán kívül: Joan Holley, „He Writes and Teaches in a New World”, *Music and Musicians* (1955. március), 15; Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241. Dohnányi tanításáról, de nem Dohnányi növendékeként: William Lee Pryor, „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241.

28 Korábbi tanítványok visszaemlékezései például: Devich Márton, „Pódium és katedra. Beszélgetés Váczi Károllyal”, *Muzsika* 45/4 (2002. április), 10–14; Ferenczy György, „Dohnányi”, in *Pianoforte* (Budapest: Héttorony Könyvkiadó, 1989), 45–47; Földes Andor, „Dohnányi Ernő”, in *Emlékeim* (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 41–46; H. M., „Száz éve született Dohnányi Ernő” (*Magyar Hírek*, 1977. július 30.), in Hernádi András (szerk.), *Hernádi Lajos Emlékkönyv* (Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2005), 210–212; Max Trapp (idézi: Vázsonyi, 115); Vázsonyi, 305–310.

29 Devich (Váczi Károly), 11.

30 Angol eredetiből. Smith, 243.

Tanítási módszerében nem volt részletes és elemző, s nem nyúlt a hasonlatok és metaforák érzelmekre építő taktikájához sem.<sup>31</sup>

Ha pedig hozzászólt egy-egy darab előadásához, akkor nem ködös hegy-csúcsokról, nem festők palettáin látható pasztellszínekről, nem a gótikus építkezés kőcsipkéiről beszélt: kizárólag zenéről.<sup>32</sup>

A tanítványok szerint a hallgatóságra igen nagy hatást tettek a közös zongoraórák is; Joan Holley szavait idézzük:<sup>33</sup>

A mesterkurzus a hét csúcspontja, amelyen más tanárok növendékei, professzorok, zenész vendégek és természetesen Dohnányi saját tanítványai is részt vesznek. Ezeken az órákon teljesen informális légkör uralkodik. Dohnányi általában végigkérdezi, hogy növendékei mivel készültek, aztán kiválasztja azokat a darabokat, amelyek az adott alkalommal sorra kerülnek. Bármennyi hibát is ejt, vagy bármilyen gyengén is játszik a tanuló, soha nem láttam, hogy elvesztette volna a türelmét. Inkább megpróbálja oldani a tanítvány zavarát. Olykor ő maga játssza el a darabot.<sup>34</sup>

Dohnányi hivatalos kötelességein túlmenően is foglalkozott floridai tanítványai-val, így sokuk számára barátot, tágabb értelemben vett szakmai támaszt, sőt egy-fajta apafigurát jelentett. Catherine Smith például nemcsak a Beverly Court-i ház meghitt, házi muzsikálással egybekötött esti fogadásaira emlékezett vissza meleg szavakkal, de a gondoskodásra is: amikor ugyanis rossz jegyeket szerzett általános tárgyakból, Dohnányi felajánlotta, hogy bejár vele egy atomfizika-kurzusra, míg Dohnányiné a német vizsgára való felkészülésben segítette.<sup>35</sup> A roppant tehetséges Mary Lilienthalnak valóságos pótszülei és gyámjai lettek Dohnányiék, amikor a milliárdos családból származó lány egy idegösszeomlás után csakis a zeneszerző kedvéért volt hajlandó kiköltözni a szanatóriumból és folytatni életét. A dokumentumok tanúsága szerint Dohnányit különösen szoros kapcsolat fűzte még Janet Sitgeshez és Joy Hazelrigghez is, akik – az eddig említett növendé-

---

<sup>31</sup> Angol eredetiből. Smith, 244.

<sup>32</sup> Vázsonyi Bálint, „Dohnányi egyénisége” (rádió-előadás, 1970). Idézi: Kovács Ilona, „A Dohnányi-metodika (1.)”, *Parlando* 46/4 (2004), 16–21, ide: 18.

<sup>33</sup> Egy ilyen alkalmat (1956. március 1.) hangfelvételen is megörökítettek (FSU Dohnányi).

<sup>34</sup> Angol eredetiből. Holley, 15.

<sup>35</sup> Smith, 250–252.

kekhez hasonlóan – távozásuk után a legkülönbözőbb művészi és személyes témákat vitatták meg egykori tanárukkal leveleikben.<sup>36</sup> A tanítványok odaadását Janet Sitges búcsúlevele példázza:

Megleszek itt – de aligha tudom elmondani, mit érzek amiatt, hogy el kellett válnom Öntől. Enyhén szólva felkavart. A két egyetemi év csodálatos volt számomra – de ezt Ön is biztosan tudja [...] Lehetetlen egyszerűen annyit mondanom: „köszönöm”... távolról sem tudná kifejezni, hogy valójában mennyire hálás vagyok.<sup>37</sup>

### EGY ORSZÁG MESTERE

Az amerikai hagyaték tanúsága szerint Dohnányi számtalan olyan levél címzettje volt, amelynek feladója ismeretlenül fordult hozzá, hogy egy-egy konkrét, első-sorban tanári tevékenységéhez köthető kérdésre válasz, tanácsot adjon: volt például, aki könyvét küldte véleményezésre; többen pedig pályaválasztási kérdésekkel (tanárválasztással, meghallgatásokkal, elhelyezkedéssel összefüggésben) fordultak hozzá. Persze kérdéses, hogy hírhedten rossz levélíró Dohnányi reagált-e egyáltalán az ilyen jellegű, gyakran meglehetősen tájékozatlan vagy tévedéseken alapuló kérdésekre – akad mindenesetre olyan levelezőpartner, aki megköszöni, hogy Dohnányi átnézte kompozícióit. A tanár Dohnányi tekintélyét nagyban növelte, hogy hosszú élete során olyan egyéniségekkel állhatott kapcsolatban, akik az amerikai fiatalok számára már nem valóságos embereknek, hanem megközelíthetetlen zenetörténeti személyiségeknek tűntek. Egy atlantai zongoratanárnő a „Brahms-tanítványhoz” fordul levelében – problémafelvetése, stílusa és naiv tévedései jól jellemzik a hagyaték e különleges dokumentumcsoportjának sajátosságait.

Csaknem egész életemben zenetanárként dolgoztam, és nemrég kissé összezavart, hogy Backhaus, a német zongorista mennyire gyorsan játssza Brahms op. 119/3-as, C-dúr rapszódiaját egy *London* felvételen (LL-1637). [...] Én mindig a mű G. Schirmer-féle kiadását használtam, és abban nincse-

---

36 A leveleket Dohnányi amerikai hagyatéka őrzi (FSU Dohnányi).

37 Angol eredetiből. Janet Sitges levele Dohnányinak, 1955. augusztus 8. (FSU Dohnányi).



*Dohnányi  
három kedves  
tanítványa Ilona  
társaságában  
(Janet Sitges,  
Mary Lilienthal,  
Joan Holley)*

nek metronóm-jelek. Olvastam az *Atlanta Constitution Sunday*-ben, hogy Ön Brahms tanítványa volt. Ha ez igaz, akkor biztosan tudja, hogy Brahms milyen tempót szánt ennek az intermezzónak. Lenne kedves tájékoztatni a darab metronóm-számairól?<sup>38</sup>

A pedagógus Dohnányi előkelő státusát jelzi, hogy Aaron Copland és Virgil Thomson mellett az ő neve merült fel harmadikként a Frances Clark-féle, nagy presztízsű pedagógiai sorozat kortárs zeneszerzői kötete, egy középhaladó szintű kiadvány tervezetében, melybe Kabalevskij, Prokofjev, Bartók és Stravinsky már meglévő műveit is beválogatták volna. A gyűjtemény előkészítésén dolgozó „workshop” meg nem nevesített résztvevői hangsúlyozták:

---

<sup>38</sup> Angol eredetiből. Elisabeth Armstrong levele Dohnányinak, 1959. szeptember 1. (FSU Dohnányi).

Valamiképp világossá kellene tennünk azonban a részt vevő zeneszerzők előtt, hogy nem csupán könnyű tananyagot akarunk, hanem olyan darabokat, amelyek egyszerű formában az adott szerző zenei stílusának lényegét mutatják be.<sup>39</sup>

A sorozatban való részvétellel kapcsolatosan nem maradt több levél a Dohnányi-hagyatékban. Nem tisztázott tehát, hogy pontosan miért nem került sor Dohnányi közreműködésére – azaz hogy ő utasította-e el a felkérést, vagy végül a megrendelők álltak el terveiktől.<sup>40</sup> Mindenesetre sajnálatos, hogy nem születtek „a stílus lényegét” összegző kis darabok Dohnányi műhelyében. Ha efféle művek komponálására nem is szánta el magát, mégiscsak volt következménye aktívabb tanári működésének a zeneszerzői termés szempontjából: ebben a periódusban készített el ugyanis négy etűdsorozatából kettőt, a *Twelve Short Studies for Advanced Pianists* (1950) és a *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist* (1960) című kiadványokat. Utóbbi egy kifejezetten technikai jellegű gyűjtemény, míg az előbbi sorozat kompozíciói a *Koncertetűdökhöz* (op. 28) hasonlóan előadási darabként is funkcionálnak – ezt bizonyítja, hogy művészi hangfelvétel is készült belőlük.<sup>41</sup> A címadással-műfaji besorolással kapcsolatos szerzői dilemmára Kilényi válaszelevele utal közvetve (a Dohnányi felvetését tartalmazó levél sajnos ez időig nem került elő):

A címet helyesnek találom, és ha „szépítve” lenne, mint pld. „Melodic Studies” vagy olyasmi, azt hiszem el rontaná a komolyságát. Vagy talán kíváncsún lenne a kiadó szempontjából sejtetni hogy ezek értékes kis zenei darabok?<sup>42</sup>

Dohnányi ugyanakkor hangsúlyozta az előszóban, hogy elsősorban pedagógiai céllal komponálta az etűdöket. Nehézségi szintjüknek megfelelően Cramer- és Clementi-etűdök elsajátítása után, de Liszt és Chopin ilyen kompozíciói előtt

---

39 Angol eredetiből. Frances Clark Piano Workshops levele Clayton F. Summy Co. Music Publisher-nek, 1953. május 21. (FSU Dohnányi).

40 A Frances Clark Library for Piano Students *Contemporary Piano Literature* sorozatának 6 kötetében a következő szerzők szerepelnek: Bartók, Cserepnyn, Ross Lee Finney, Grecsanyinov, Kabalevskij, David Krähenbühl, Douglas Moore, Cyril Scott, Sosztakovics, Elie Siegmeister, Alexandre Tansman. A kompozíciók között akadnak kifejezetten e kiadvány számára írt darabok, de többségben végül korábban írt és publikált művekből válogattak a szerkesztők.

41 Prunyi Ilona, Hungaroton HCD 32191 (2004).

42 Kilényi levele Dohnányinak, 1952. január 5. (FSU Dohnányi).



*San Franciscó-i  
tanítványokkal*

ajánlotta, céljukként pedig az önálló újrend, valamint a kontrollált pedálhasználat kialakítását határozta meg.

A tágabb értelemben vett tanári működés fontos területe volt Dohnányi vendég-professzori tevékenysége is: 1948-tól kezdve minden tavasszal kettő–négy hétre visszatért Athensbe, az Ohio Universityre, de járt a University of Kansasen (1951, 1952, 1953), a University of Wisconsinon (1955), a georgiai Shorter College-on (1951, 1955), illetve a Music and Arts Institute of San Franciscón (1951) is. Zongora-, ritkábban zeneszerzés-, illetve karmester-mesterkurzusain túl ebben a minőségében tartotta zongorázással egybekötött felolvasásait [*lecture-recital*] is. Több forrásból ismeretes persze, hogy ezek az előadások nagy megterhelést jelentettek számára. Felesége írja egy alkalommal az ő nevében:

Ami a Convocation Speech-et illeti, azt semmiképpen nem vállalja. Neki előkészülni ilyen beszédre tízszer nagyobb munka és fáradság, mint egy koncertet leadni, és a honorárium nevetségesen kevés. Tehát kérnénk benneteket ezt valahogyan udvariasan, anélkül, hogy megsértenénk őket, lemondani.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1954. október 1. (FSU Dohnányi). Feltételezhető, hogy a felkérés Chicagóból érkezett, ahol Dohnányi 1954 novemberében többször is fellépett (64–66. koncert).

A saját műveivel kapcsolatos szűkszavúságáról is hírhedt Dohnányi tartózkodása nyilván összefüggésben van azzal is, hogy a visszaemlékezések szerint nehezebben esett angol nyelven tanítani. Ennek ellenére az egyetemi közösségek ilyen minőségében is nagyra értékelték, és újra meg újra meghívták köreikbe. Előadásai közül kettő maradt ránk az FSU Dohnányi-hagyatékában, melyeket Grymes az *A Song of Life* függelékében publikált: a „Sight-reading” („Lapról olvasás”) és a „Romanticism in Beethoven’s Pianoforte Sonatas” („A romantika Beethoven zongoraszonátáiban”) című szövegek.<sup>44</sup> A gyűjteményben emellett Beethoven zongoraszonátáinak formaépítkezésére vonatkozó vázlatok is találhatók, melyek nagy valószínűséggel szintén egy *lecture*-höz készültek<sup>45</sup> – az előadások tartalmáról a zenei fejezetekben esik bővebben szó.

A Dohnányi tanári működéséről alkotott kép összességében tehát némileg ellentmondásos. A tanítás egyfelől a korszak legfontosabb tevékenysége volt számára, és sokszor kifejezetten eköré épült alkotó- és előadóművészi munkája. Zongoratanítványainak rajongása nagyban hozzájárult jó közérzetéhez. Másfelől azonban a zeneszerzés-növendékekkel való munka nem volt kellemes, s persze az is igaz, hogy zongora-tanítványai közt egyetlenegy sem akadt a tíz esztendő során, akinek tehetsége legalább összemérhető lett volna legjobb korábbi növendékeivel. Ez az egyetemi vezetés szempontjából sem lehetett közömbös, tehát biztosan nem szabad figyelmen kívül hagyni az egyetemmel való kapcsolat értékelésekor, hogy Dohnányi, bár nagyrészt önhibáján kívül, összességében nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Hogy az FSU mennyire ápolja Dohnányi emlékét, azt – tekintettel a magyarországi recepció problémáira – aligha volna jogunk bírálni. Mindenesetre honlapjukon az olvasható, hogy Dohnányi és Kilenyi a zenei tanészék valaha volt legkvalitásosabb tanárai voltak,<sup>46</sup> s a magyar zeneszerző emlékét egy róla elnevezett előadóterem (Dohnányi Recital Hall) is őrzi.

44 Ld. Ilona von Dohnányi, 214–219, „Appendix B. Dohnányi’s Lectures at Ohio University” [Grymes közreadása]. Beethoven-előadásáról felvétel is készült: „Romanticism in Beethoven’s Sonatas”, lecture recital, University of Wisconsin, 1955. november 16. (FSU Dohnányi). Magyar fordításait ld. Kusz Veronika, „...a zenepedagógusok elsőrnyülködésére. Dohnányi Ernő és a lapról olvasás”, *Parlando* 54/2 (2012); Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő és Beethoven zongoraszonátái. A zeneszerző születésének 135. évfordulójára”, *Parlando* 54/6 (2012).

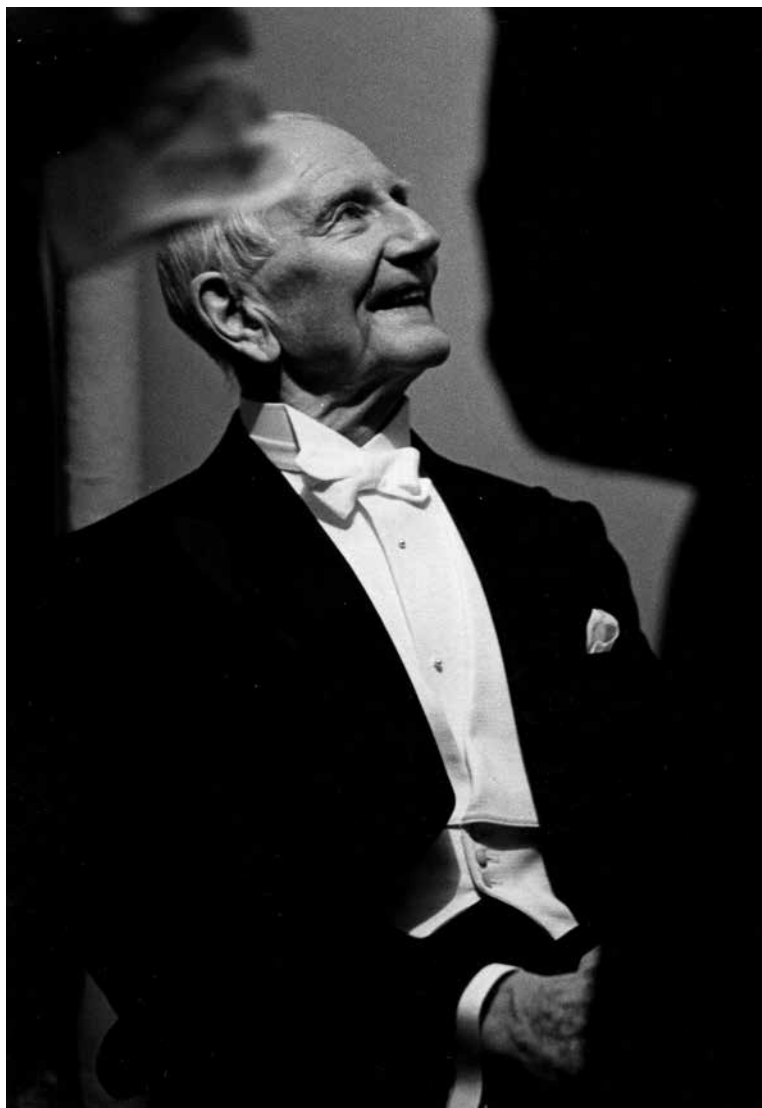
45 „Dohnányi’s hand-written sketches for his lecture on Beethoven’s piano sonatas” (FSU Dohnányi).

46 Ld. <<http://www.music.fsu.edu/Quicklinks/Music-Library/Special-Collections/Personal-Collections/Edward-Kilenyi-Archive>> [2015. január 8.].





*Athensi előadás*



*Koncert után*

### 3. Az előadóművész

„Dohnányi Ernő bemutatkozása – új csillag a zongoraművészek között”, „Az ifjú zongorista viharos tetszést arat a hallgatóság soraiban”, „A fiatal zongoraművész ismét hódít zenei kiválóságával” – az amerikai sajtó efféle szalagcímekkel számolt be Dohnányi amerikai látogatásáról, de ahogy az a jelzőkből sejthető, nem az ötvenes években, hanem Dohnányi első, 1900-ban tett amerikai turnéjának idején.<sup>1</sup> Ötven esztendővel később a lelkesedés mit sem csökkent: „Ovációval fogadták Dohnányit”, „Hírneves zenész emeli az évad fényét”, „Dohnányi felvillanyozta a helyi koncertlátogatókat” – látjuk a recenziók élén.<sup>2</sup> Akad azonban egy jelentős különbség: míg az első három idézett cikk egy New York-i, egy bostoni, illetve egy további kisebb észak-atlanti város lapjaiban látott napvilágot, addig az utóbbiak kevésbé ismert helyszíneken: nevezetesen Tallahassee-ben, Tucsonban és Madisonban. Márpedig Florida, Arizona és Wisconsin államok nincsenek pirossal szedve az Egyesült Államok komolyzenei térképén. Aki kizárólag itt hangversenyezik, az – kis túlzással szólva – nem része az Egyesült Államok hivatalos zenei életének. Az alábbiakban arról lesz szó, miként alkalmazkodott Dohnányi a kényszer szülte helyzethez, mely egyszerre hordozta magában a kirekesztettség keserű érzését és a könnyű sikerek vigasztalását, s hogy hogyan ítélték meg e próbálkozásait recenzensei.

1 „The Classic Young Pianist Carries audience by Storm”, *The World* (1900. március 23.) [közli: Gombos László, „Dohnányi művészi tevékenységének sajtórecepciója”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 243–244]; „Appearance of Ernst von Dohnányi / a New Star Among Pianists”, *Providence Journal* (1900. március 29.) [Gombos, 245–246]; „Again the Young Pianist Delights by His Musicianly Qualities”, *Boston Herald* (1900. április 7.) [Gombos, 256–258].

2 [Szerző nélk.,] „At Symphony: Dohnanyi Given Ovation”, *The Florida Flambeau* (1956. március 2.); Micheline Keating, „Renowned Musician Adds Luster To Musical Season”, *Tucson Daily Citizen* (1955. december 31.); Alexius Baas, „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here”, *The Capital Times* (1955. november 21.).

## AZ „UTOLSÓ ROMANTIKUS ZONGORAMŰVÉSZ” AZ EMIGRÁCIÓBAN

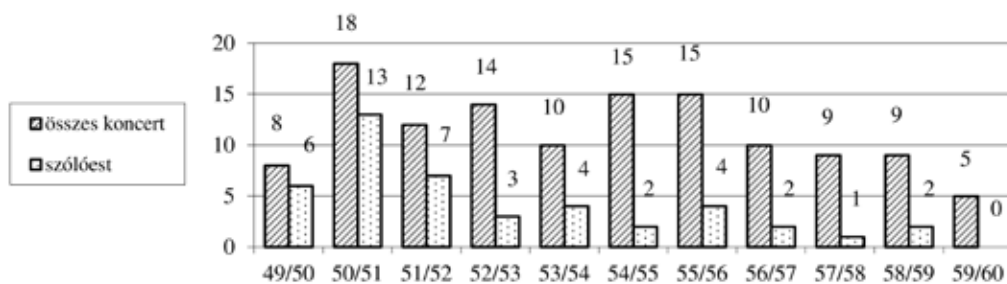
Dohnányi amerikai előadóművészi tevékenységének feltárása során elsősorban az FSU Dohnányi-hagyatékában található műsorlapokat kell számba vennünk, bár az események rekonstruálását más források, például a szerző zsebnaptárai és a sajtó adatai is segítik.<sup>3</sup> A dokumentumok tanúsága szerint Dohnányi a szóban forgó időszakban összesen 125 alkalommal lépett koncertpódiumra új hazájában. (A hangversenyek adatait és helyszíneit a 2–3. függelék mutatja.) Ez átlagosan csupán havi egy fellépést jelent, holott pályájának korábbi szakaszaiban olykor havonta 10–15 alkalommal is játszott. Persze ha tekintetbe vesszük életkorát és tanári állásának kötöttségeit, ez is tekintélyes mennyiségnek számít. Ráadásul amerikai hangversenyei nem egyenletesen oszlottak el a koncertévad folyamán, hanem évi két–három, néhány napos vagy hetes, tehát igencsak megterhelő időszakokra koncentráálódtak.

A legtöbb hangverseny – a 125 fellépés mintegy harmada (44 koncert) – Tallahassee-ben zajlott az egyetemmel kötött megállapodás értelmében. A Tallahassee-n kívüli turnézás azonban két szempontból is lényegesebb volt Dohnányi számára: az okok közül az anyagi természetű az elsődleges, de mint láttuk, politikai rehabilitációja miatt is fontos volt, hogy ne csak szűk környezetében érvényesüljön. Az áttörést a nagyvárosi sikerek jelenthették volna, de mivel az 1953-as New York-i bemutatkozás lényegében következmények nélkül maradt, mindvégig elsősorban kisebb, vidéki, többnyire egyetemi városok voltak koncertjeinek helyszínei. A kisvárosi közösségek azonban rajongva fogadták őt: a már többször említett, ohioi Athensben például szinte kultuszt építettek Dohnányi személye és látogatásai köré.

Az általános arány, mely szerint Dohnányi amerikai hangversenyei során nagyjából ugyanannyi alkalommal lépett fel zongora-, kamara- és zenekari esteken (45–29–51 alkalommal), erősen módosul, ha a koncerteket helyszínük alapján elkülönítjük.<sup>4</sup> Tallahassee-ben ugyanis a szólóestek száma viszonylag alacsony, a kamaraesteké magas volt, másutt viszont – nyilván a kényes *ad hoc* kamarazenei társulásokat kerülendő – inkább szóló-, vagy a még reprezentatívabb, zenekari

3 Dohnányi előadóművészi működéséről az egész életpálya viszonylatában ld. Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63–150, illetve „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 303–360).

4 A egyes műsorú hangversenyeket (összesen 7 alkalmat) az egyszerűség kedvéért aszerint osztottam a három alaptípusba, hogy milyen apparátusú művek voltak túlsúlyban (számuk és terjedelmük alapján).



2. ábra. Dohnányi hangversenyeinek (azon belül szólóestjeinek) száma évadonként (1949–1960)

fellépései kerültek előtérbe. A koncertek időrendi eloszlása nagyjából kiegyensúlyozott. A 10–12-es átlagtól mindössze két évad tér el markánsan: az 1950/1951-es szezon, mely 18 hangversenyével a legaktívabb volt (ha a nem amerikai földön megrendezett fellépéseket is számba vesszük, akkor az 1955/1956-os évad említendő mellette) (2. ábra). A típusokat is tekintetbe véve már kevésbé egyenletesek az arányok, főleg ami a szólóhangversenyeket illeti. Dohnányi ugyanis az első években abszolút és relatív értelemben is több önálló estet adott. Ennek oka lehetett, hogy az idősödő művész számára egyre megterhelőbb volt a szolístaként való fellépés, illetve hogy – mint az tallahassee-i szólóestjei esetében feltételezhető – ugyanazon a helyszínen nem akarta ismételni programját.

A rendelkezésünkre álló adatok szerint Dohnányi 45 amerikai szólóestjén összesen 75 különböző kompozíciót tűzött programjára (a művek listáját lásd a 4. függelékben). Érdekes azonban, hogy Athensben, ahol a legtöbb szólóestet adta (12-t), s ehhez összességében több műsorszámot kellett választania, mint ahány tételből amerikai repertoárja állt, annak mégis csupán háromnegyedét szólaltatta meg. Világos tehát, hogy Dohnányi határozott különbséget tett repertoárjának egyes tételei közt, s voltak, amelyeket sokkal szívesebben játszott. Befolyásolhatta és szűkíthette műsorát az a tény is, hogy programját meghatározott elvek szerint építette fel, így a variációs lehetőségek száma nem volt végtelen. Az alábbiakban e megállapítások mentén tekintem át zongorahangversenyei műsorát.

Dohnányi összesen mintegy 320-szor választott repertoárjából a koncertek során, ami közel egyenletes elosztás esetén azt jelentené, hogy egy darab átlagosan 4-szer szólalt meg. A valóságban azonban ezek az értékek sokkal jobban szóródnak: 18 olyan kompozíció volt – tehát az összes mintegy negyede –, amely egyetlenegyszer hangzott el, azaz műsorra tűzése esetlegesenek mondható; míg számos darabot 8–9-nél is több alkalommal játszott. Saját művei közül gyakran előadta

például az op. 41-es sorozatot, az op. 44-es darabok első két számát, valamint több népszerű, ráadás-jellegű művet.<sup>5</sup> Más szerzők nagyszabású kompozíciói közül Bach *Kromatikus fantázia és fúgáját*, Beethoven „Patetikus”- és „Waldstein”-szonátáit, ill. 32 variációját, valamint Haydn f-moll változatait játszotta kiugróan gyakran. (3. ábra)

Első pillantásra úgy tűnik, hogy Dohnányi legnagyobb hangsúllyal saját kompozícióit és Beethoven műveit szerepeltette programján Az 4. a–b ábra azt szemlélteti, hogy egy adott szerzőtől hány kompozíciót játszott, illetve hogy összesen hányszor

Mű szerzője és címe	Hány alkalommal műsoron
Schubert–Dohnányi: Valses nobles op. nélk.	15
Dohnányi: Ruralia hungarica – Adagio op. 32/6	13
Dohnányi: Pastorale op. nélk.	
Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41	12
Liszt: Magyar rapszódia no. 13 LW A132	
Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29	10
Dohnányi: Burletta op. 44/1	
Bach: Kromatikus fantázia és fúga BWV 903	9
Beethoven: C-dúr szonáta op. 53	
Dohnányi: Noktürn „Cats on the Roof” op. 44/2	
Beethoven: c-moll szonáta op. 13	8
Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4	
Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36	
Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1	
Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6	

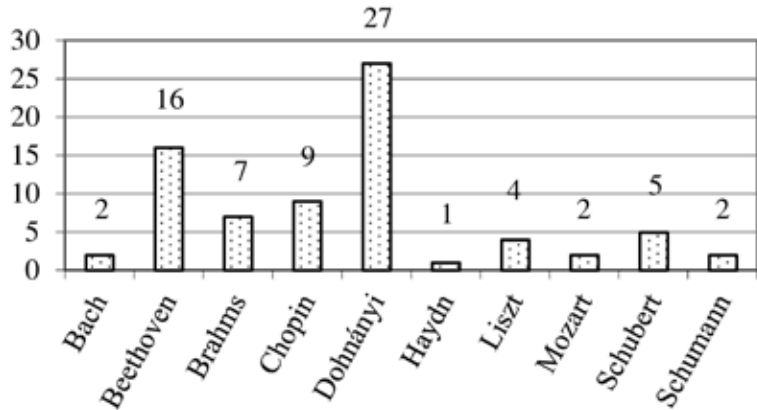
3. ábra. A leggyakrabban játszott zongoradarabok Dohnányi amerikai repertoárján

tűzte műsorára darabjait – ez azonban félrevezető lehet. Ugyan a hangversenyein elhangzott 320 műorszám csaknem fele, 142 volt saját darabja, mégis jogos kritikuszainak elismerése, miszerint még ebben a válságos időszakban sem állította túlságosan középpontba saját szerzeményeit. A Dohnányi-opuszok ugyanis zömmel kisebb művek, míg az *Andante favori*n kívül mind a 15 Beethoven-mű nagyszabású kompozíció, többnyire szonáta volt. Tény továbbá, hogy gyakorlatilag nem akadt olyan hangverseny, amelyen ne szólalt volna meg Beethoven valamely műve.<sup>6</sup> Joggal állíthatjuk tehát, hogy az amerikai repertoár súlypontját Beethoven életműve jelentette. Ez persze nem újdonság: Dohnányi már zongoraművészi pályájának első éveiben is előszeretettel tűzte műsorára az ő kompozícióit, később pedig egy-

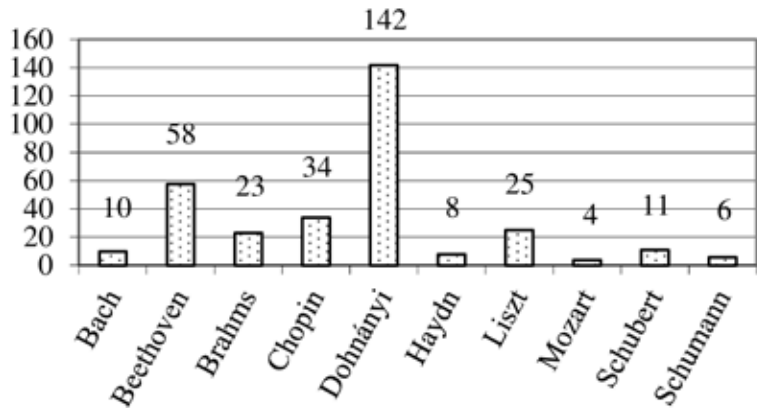
5 A programban fel nem tüntetett, tényleges ráadásszámokról olykor a sajtóból értesülünk (a koncertek mintegy ötöde esetében), de ezeket esetlegességük miatt a statisztikák nem tartalmazzák. Az áttekintett kritikákban szereplő ráadások közt egyetlen kivétellel (Induló a *Humoreszkek*ből, op. 17/1) csupa olyan darab szerepel, ami egyébként is Dohnányi amerikai repertoárján volt (például Chopin cisz-moll keringője, Beethoven *Andante favori*ja, Liszt 13. rapszódiaja).

6 A 45 szólóhangverseny közül mindössze két olyan volt, amelyen nem hangzott el Beethoven-kompozíció: 1950. március 24-én Athensben (5. koncert) és 1951. február 13-án Lawrence-ben (12. koncert). Előbbiben a Beethoven-blokkot Schumann *Szimfonikus etűdjei* helyettesítették, utóbbi pedig nem egész estés koncert volt.

4.a ábra. Egyes szerzőktől játszott darabok száma Dohnányi amerikai zongora-repertoárján



4.b ábra. Egyes szerzők darabjainak összes műsorra tűzése Dohnányi amerikai zongora-repertoárján



re gyakrabban játszotta darabjait. A kulminációt az 1920–1921-ben, Beethoven születésének 150. évfordulóján megrendezett, tíz hangversenyből álló sorozat jelentette, melynek során csaknem összes zongoraművét eljátszotta.

Az amerikai szólóhangversenyek repertoárja más szempontból is megfelel a korábbiakban tapasztaltaknak. A fentebb felsorolt, kiemelkedően gyakran játszott darabok – az op. 29-es Chopin-impromptu kivételével – pályája első éveitől kezdve repertoárja magjához tartoztak; de a további művek köre is csaknem megegyezik az évtizedekkel korábbival. (A 4. függelék a műsorra tűzés első évét is feltünteti, amiből ez jól látható.) Különbséget mindössze az jelent, hogy Mozartot és Schumannt kevesebbet játszott, illetve hogy a kortárs és a Haydnnál korábbi – nem Bachtól való – művek Amerikában teljességgel hiányoztak műsoráról. Hogy a Schumann- és Mozart-darabok elmaradása nem értékítéletet tükröz, azt Dohnányi Beethoven-sonátákról szóló előadása bizonyítja, melyben az előbbi szerzőt a legjelentősebb romantikus, utóbbit pedig a legnagyobb klasszikus komponistá-

nak titulálta.<sup>7</sup> Összességében elmondható tehát, hogy Dohnányi alapvetően nem változtatott csaknem fél évszázada megszokott zongorarepertoárján az amerikai közönség kedvéért. Sőt bizonyos beszűkülés érzékelhető műsorában, ami által saját darabjai, valamint Beethoven, Brahms és Chopin művei jobban kiemelkedtek. Az amerikai programok tanúbizonysága szerint Dohnányi koncepciózus műsor-szerkezet létrehozására törekedett (5. ábra).<sup>8</sup> Előszeretettel kezdte koncertjeit egy nagy formátumú darabbal – de nem szonátával –, leggyakrabban Bach *Kromatikus fantázia és fúgájával* vagy Haydn f-moll variációival. A grandiózus nyitány után Beethoven-szonáta következett (14 szonátát, összesen 48 alkalommal játszott ebben a periódusban); majd pedig egy Brahms-, Chopin-, Liszt-, ritkábban Schubert- vagy Schumann-darabok alkotta blokk hangzott el. Az öt romantikus szerzőt a legkülönbözőbb összeállításban játszotta, általában azonban egy vagy két komponista műveit választotta ki, vagyis igyekezett nem túl tarka műsort szerkeszteni. A koncertek második felét szinte mindig saját darabjai alkották, s vagy ezek legnépszerűbbjei, vagy ráadásjellegű művek, például Liszt 13. rapszódiaja zárta a programot. Mindez azt is jelenti, hogy Dohnányinak nemcsak életkora és zeneszerzői stílusa, de zongoraestjeinek repertoárja, valamint egységes szerkezete is valamiféle konzervatív, elzárkózó attitűdöt sugallhatott az amerikai közönségnek.

Míg emigrációját megelőzően Dohnányi gyakran a világ legkiválóbb hangszeres művészeivel koncertezett, addig amerikai kamarafellépéseit elsősorban tanár kollégáival közösen adott, „iskolai” koncertjei jelentették. Az ilyen, egyetemi kamaraesetek kapcsán mindenekelőtt Kilényi nevét kell említeni. Hogy hangversenyeik nivója messze felülmúlta az FSU szokásos tanári koncertjeinek színvonalát, azt bizonyítja, hogy a hírek szerint a közönség nagy része általában nem jutott ülőhelyhez. Dohnányi életében sem volt elhanyagolható az egykori tanítvány tallahassee-i jelenléte: a kézzongorás hangversenyeknek köszönhetően, ugyanis – mint azt Vázsonyi hangsúlyozta – az ötvenes évek elején válságba került zongoraművészete újból virágzásnak indult.<sup>9</sup> Kilényi közreműködése egyébként rámutat Dohnányi amerikai kamarazenei tevékenységének legfontosabb jellemzőjére is, nevezetesen hogy az idős zeneszerző csakis vele szoros művészi és emberi kapcsolatban álló zenészekkel vállalt fellépést. A kamarazene ilyen, személyes aspektusát „Sight reading” című előadásában is hangsúlyozta, amelyben nem-

---

7 Ilona von Dohnányi, „Appendix B. Dohnányi’s Lectures at Ohio University”, 217 [Grymes közreadása].

8 Az 5. ábra a 45 szólóest közül 34-et elemez, mivel a fennmaradó néhány alkalom teljesen egyedi összeállítású volt (vagy például vegyes – szóló és zenekari – hangverseny volt, esetleg Dohnányi csak a koncert egyik felében lépett fel).

9 Vázsonyi, 290. Feltehetőleg az 1952. március 21-i (37.) koncertről van szó.



Tipikus („romantikus-típusú”) koncertek					„Beethoven–Dohnányi-típusú”
1. típus Chopin–Liszt	2. típus Chopin–Brahms	3. típus További kétszerzős	4. típus Egyszerzős	5. típus Többszerzős	6. típus
összesen 26 koncert					össz. 8 1., 13., 17., 27., 33., 45., 79., [99.]
össz. 6 4., 19., 30., 34., 38., 73.	össz. 4 15., 16., 74., 78.	össz. 5 3., 5., 26., 57., 59.	össz. 8 6., 7., 20., 22., 37., 110., 116., 117.	össz. 3 32., 43., 44.	
Nyitós z á m					
B e e t h o v e n - s z o n á t a					
R o m a n t i k u s   b l o k k :					további Beethoven-, majd Dohnányi-művek
Chopin–Liszt	Chopin–Brahms	a) Schubert–Liszt 26., 57.	a) Schumann 6., 7., 20.	a) Chopin– Schubert–Liszt 32.	
		b) Brahms–Liszt 3.	b) Brahms 22., 37.	b) Chopin– Schubert–Brahms 43.	
		c) Schubert–Chopin 59.	c) Chopin 110.	c) Chopin– Schubert– Brahms–Liszt 44.	
		d) Schumann– Chopin 5.	d) Schubert 116., 117.		
D o h n á n y i - b l o k k					
Z á r ó s z á m ( né p s z e r ű ,   r á a d á s j e l l e g ű   d a r a b o k ,   r á a d á s o k )					

5. ábra. Jellegzetes műsorstruktúra Dohnányi amerikai szólóestjein

csak azt mondta el, hogy a lapról olvasás a kamarazene-tanulás legjobb módja, de hozzátette, hogy a századforduló Budapestjén számos házasságot a közös zongorázás (blattolás) hozott össze.<sup>10</sup>

A Kilényivel adott 13 koncert mellett 5 hangverseny példázza együttműködését Albert Spaldinggal, 2 a magyar származású, Connecticutban működő hegedűművésszel, Urbán Bélával, 1-1 pedig Frances Magnesszel, a Hegedűverseny megbízójával és Maurice Eisenberggel, a világhírű csellistával. További öt tallahassee-i koncertjén ugyan Kilényi nélkül, de jól ismert egyetemi kollégáival játszott. Hogy a kamarazenei partnerek körének e szűkítése tudatos döntés volt-e részéről, nem tudhatjuk biztosan. Praktikus okokból mindenképp előnyös volt, ha a hangversenyek előtt nem kellett sokat próbálni. Spaldingról például így nyilatkozott Dohnányi:

<sup>10</sup> Ilona von Dohnányi, „Appendix B. Dohnányi’s Lectures at Ohio University”, 214–216 [Grymes közreadása].



*Urbán Béla és egy Stradivari-hegedű társaságában*

Talán vele szeretek a legjobban játszani. Felfogásunk szinte teljesen megegyezik. Ugyanolyan elképzelései vannak, mint nekem, így nagyon keveset kell próbálnunk.<sup>11</sup>

Biztosan nem véletlen, hogy az évtized két legaktívabb kamarazenei társulása jóval az amerikai periódus előtti időkből származik. Dohnányi ezáltal mintha európai múltjával, a 19. századi gyökerű, polgári kamarazenei tradícióval tartana kapcsolatot – ugyanakkor merőben új zenei környezetétől némi távolságot.

A kamarazenei koncertek közül elsősorban a Kilényi–Dohnányi-repertoár figyelemre méltó. Leggyakrabban játszott műsorszámuk Dohnányi *Suite en valse*-a (op. 39a) volt. Érdekes adalék ehhez: Kilényinek és a zeneszerzőnek egymástól függetlenül jutott eszébe még 1947-ben, hogy a zenekari szvitből érdemes volna kézzongorás átíratot készíteni, jöllehet akkor még nem sejtették, hogy néhány év múlva számos alkalommal együtt játsszák majd.<sup>12</sup> Feltehetően Kilényi kezdeményezte, hogy hangversenyeiken ritkán hallható darabokat is megszólaltassanak, így műsorra tűzték például Brahms magyar táncainak négykezes eredetijét, valamint Schumann Andante és variációk című művének különleges hangszerelésű (két zongora, két gordonka, kürt) változatát.

Spaldinggal adott koncertjei során a hagyományos hegedű–zongora repertoár darabjai (Beethoven-, Brahms-, Mozart-szonáták), az egyetemi tanárkollégákkal közös koncerteken Dohnányi-kamaraművek álltak a középpontban. Említésre érdemes, hogy Dohnányi műsorra tűzte Bartók Két zongorás–ütős szonátáját is, melyek mindkét előadását ő *vezényelte*. Ennek első előadására (1957. január 15., 96. koncert) egyébként azon a magyar műsorú jótékonyági koncerten került sor, amelynek segítségével Vázsonyi Bálint Tallahassee-be jöhetett tanulni. Saját műveit nem számítva ez az egyetlen 20. századi magyar mű Dohnányi teljes (szóló, kamarazenei és zenekari) amerikai repertoárján, sőt néhány átdolgozástól, valamint a kolléga és barát Franciszek Zachara zongoraversenyének egyszeri előadásától eltekintve az egyetlen 20. századi mű.

A zenekari fellépések jelentőségét kétféleképp is megközelíthetjük. Dohnányi efféle koncertjei jórészt saját műveinek előadásaira szűkültek, vagyis dirigensi működése egyfelől nem is volt hasonlítható a korábbi évtizedekhez, amikor a Fil-

11 Angol eredetiből. Walt Rosinski, „Brahms Encouraged Dr. von Dohnanyi To Perform First Work at Age of 17”, *Ohio University Post* (1953. április 17.).

12 [Szerző nélkül.] „For First Time in 25 Years: Dohnanyi, Kilenyi To Appear Together On Concert Stage”, *Tallahassee Democrat* (1954. január 3.).



*Floridai kollégákkal*

harmóniai Társaság elnök-karnagyaként (1919–1944) kulcsszerepet töltött be a magyar zenei életben, és számos új zenemű bemutatóját vezényelte.<sup>13</sup> Másfelől a periódus legfontosabb hangversenyei mind zenekari fellépések voltak – például saját, nagyobb apparátusú műveinek előadásai, esetleg reprezentatív zenekari zongoraestek. Mindössze 10 alkalommal nyílt lehetősége saját zenekari műve karmesterként való interpretálására – négy, e periódusban keletkezett, zenekart is foglalkoztató műve nyilvános előadáson összesen csupán négyszer csendülhetett fel saját vezényletével. Zenekari fellépéseinek másik, nagyobb részében zongora-

<sup>13</sup> Magyarországi karmesteri tevékenységéről ld. például: Csuka Béla, *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943); Breuer János, „Az elnökkarnagy. Dohnányi filharmonikusai és a kortárs zene”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 275–286; Vázsonyi, 170, 180–196 és 214–218.

művészként (is) közreműködött. 15 alkalommal játszotta saját művét: hatszor a *Gyermekdal-variációkat* (op. 25) és kilencszer a 2. zongoraversenyt (op. 42). Mint a New York-i koncertnél is láttuk, művei fogadtatását kedvezően befolyásolta zongoristaként való közreműködése, tehát nem túlzás hangversenyeinek e csoportját tekinteni az amerikai periódus legjelentősebb zenekari koncertjeinek. New Yorkon kívül Chicagóban, Milwaukee-ban, Tallahassee-ben és számos más kisvárosban is többször fellépett zongorista-zeneszerzőként. Végül kivételesnek mondható az olyan reprezentatív alkalom, amikor a közönség kifejezetten Dohnányi sokoldalúsága előtt tiszteleggetett, vagyis a művészt zongoristaként, karmesterként és zeneszerzőként egyaránt hallhatta – ezek közül az életrajzi fejezetben is említett Atlantic City-i (47.) és atlantai (121–122.) hangversenyek emelkednek ki.



*Dohnányi Athensben vezényel*

## „ÉLŐ LÁNCSZEM A ZENETÖRTÉNETHEZ”

## – DOHNÁNYI AMERIKAI FOGADTATÁSA

Dohnányi harmadik felesége rendkívül hasznos szolgálatot tett az utókornak, amikor a II. világháború után megelevenedő koncertélet első hangversenyeitől kezdve módszeresen összegyűjtötte és albumokba (*scrapbookok*ba) rendezte a férje fellépéseiről írt kritikákat tartalmazó hírlap kivágatokat.<sup>14</sup> Munkájának eredményeképpen az amerikai évek gyakorlatilag teljes sajtóreceptiója egyben hozzáférhető – igaz, a cikkek pontos bibliográfiai adatai sok esetben nem teljesek, s utólag nehezen pótolhatók. A kiváló forráshelyzet ellenére azonban az anyag egészét tartalmi szempontból mindeddig nem vizsgálták. Az amerikai évekhez kapcsolódó 12 *scrapbook* mintegy 240, változó jelentőségű és terjedelmű írást közöl. Mintegy harmaduk tallahassee-i lapokból származik – ezek elsősorban nem kritikák, hanem kisebb hírek, Dohnányi születésnapjaihoz és a család egyéb nevezetes eseményeihez kötődő interjúk és sokszor szinte bulvárszerű tudósítások. A gyűjtemény második, legterjedelmesebb részét a különböző, kisebb városokban lezajlott fellépések gazdag receptióanyaga adja, melyek közt szintén szép számmal akad a hangversenykritikák sorát megtörő társasági beszámoló.

A harmadik, legkisebb egységet a nagyvárosi fellépések sajtóvisszhangja jelenti, melynek jelentősége egyrészt a kritikusok hozzáértésében rejlik, másrészt abban, hogy egy koncerthez rendszerint több, különböző nézőpontot képviselő kritika kapcsolódik. Fontos leszögezni, hogy a „kisvárosokat” és „nagyvárosokat” nem elsősorban népességük alapján különítem el az alábbiakban, hiszen ilyen tekintetben – kivált európai mércével – a Dohnányi által megjárta városok csaknem mindegyike a „nagyváros” kategóriába tartozna. A különbségtétel alapja a települések kulturális fejlettsége, melyet persze nehéz objektív módon megítélni, de az amerikai koncertéletet feldolgozó publikációkból – de akár a Dohnányi-receptióból önmagában is – jól körvonalazódik.<sup>15</sup> A továbbiakban ebből a változatos

14 A *scrapbookok* Dohnányi halálától 1997-ig folyamatosan kerültek az FSU Warren D. Allen könyvtárába – utóbb James A. Grymes közreműködésével –, összesen: 18 darab (és további kettő, melyben koncertprogramok vannak). A Dohnányi egykori házában maradt utolsó négy *scrapbookot* a 2005/2006-os tanévben ajándékozta a gyűjteménynek a jogutód. Az albumok anyaga nemcsak az amerikai évekhez kapcsolódik, hanem visszanyúl a zeneszerző korai karrierjéhez.

15 Ld. például: *The New Grove Dictionary of American Music* (különösen az egyes városokról szóló szócikkek); [szerző nélkül], *The Performing Arts: Problems and Prospects. Rockefeller Panel Report on the future of theatre, dance, music in America* (New York–Toronto–London–Sydney: McGraw-Hill Book Company, 1965) = *Rockefeller Panel Reports*; John H. Mueller, *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste* (Bloomington: Indiana University Press, 1951).



*Ilona, az amerikai  
évek krónikása  
és a zeneszerző*

sajtóanyagból olvashatunk áttekintést, melyet a könnyebb követhetőség kedvéért csak a legfontosabb hivatkozásokkal láttam el (a teljes dokumentációt a könyv alapjául szolgáló doktori disszertáció tartalmazza).

A Dohnányi születésnapjairól megemlékező újságírók általában azt hangsúlyozták, mennyire csodálják a komponista idős korát meghazudtoló tetterejét. Bárhol is fordult meg a zeneszerző, az előrehaladott életkora és fellépésének dinamizmusa közti megdöbbentő kontraszt mindig nagy elismerést vívott ki. A kritikusok szinte versengtek egymással a bámulatos jelenség megelevenítésében: szerintük Dohnányi energiáját sok fiatal vagy fele-, sőt negyedannyi idős is megirigyelhetné, hiszen nemcsak hogy egy ifjú veréb élénkségével mozog a színpadon,<sup>16</sup> de úgy hajtja félre 76 évét, mint egy régi köpenyt;<sup>17</sup> sőt évekkel fiatalabban fejezi be a

16 Angol eredetiből. Felix Borowski, „Dohnanyi Plays With Brilliance”, *Chicago Sun-Times* (1954. november 10.).

17 Angol eredetiből. William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit’s Debut”, *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

darabot, mint ahogy elkezdte.<sup>18</sup> Az athensi Paul Fontaine, Dohnányi egyik legodaadóbb híve, a következőképpen foglalta össze mindezt még 1950-ben – nem is sejtve, hogy a következő évtizedben Dohnányi évről évre újra lenyűgözi majd:

Dr. Dohnányi második látogatását nevezhetjük „egy öreg barát visszatérése”-nek. Hiszen visszatért hozzánk, és természetesen a barátunk. Ugyanakkor felmerülhet a kérdés, hogy vajon tényleg „öreg” volna-e. Igaz, hogy a haja fehér, és aztán ott van persze a születési dátuma, amit ő nem is tagad, azaz hogy 1877. július 27-én látta meg a napvilágot. De semmi öreges nincs abban, ahogy a színpadra lép, ahogy melegen és lendületesen üdvözlő közönségét, és mindenekelőtt abban, ahogy zongorázik. Az az igazság, hogy Dr. Dohnányinak nem volt ideje megöregedni.<sup>19</sup>

Frappáns kijelentéseivel Dohnányi még fokozni is tudta az életkorát övező csodálatot: „Egy évvel idősebb vagyok, mint tavaly ilyenkor – mondta egy másik athensi látogatás kapcsán, 77 esztendősen. – Miért ne lennék annyival jobb?”<sup>20</sup> Máskor humorosan így védekezett: „Igen, ismertem Brahmsot – de ettől még nem vagyok *annyira* matuzsálem.”<sup>21</sup>

Brahms neve nem véletlenül merült fel, hiszen a német zeneszerző alapvető szerepet játszott Dohnányi megítélésében az op.1-es kvintett Amerikában is közismert anekdotája miatt, miszerint Brahms azt nyilatkozta a darabról: „magam sem tudtam volna jobban megírni”. A Brahmszal való személyes kapcsolat folytonos hangsúlyozása jól tükrözi a közönség döbbenetét is: az 1950-es évek vidéki Amerikájából, két világháború és egy óceán messzeségéből valószínűtlenül távolinak látszott a századforduló környéki európai kulturális miliő, s így nem csoda, hogy Dohnányi személye és múltja szinte mitizálódott. „Ötéves volt, mikor Wagner meghalt”<sup>22</sup> – indítja cikkét egy kritikus; „akkor tanulta a zenét, amikor legtöbb-

18 Angol eredetiből. Seymour Raven, „Reiner Baton Masterful in Brahms 3rd Symphony”, *Chicago Daily Tribune* (1954. november 6.).

19 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Dohnanyi Makes His Second Visit”, *The Athens Messenger* (1950. március 20.).

20 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”, *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

21 Angol eredetiből. Doris Reno, „Pianist Dohnanyi: A Serene Artist” [forrás és dátum nélkül].

22 Angol eredetiből. Chapell White, „Triple-Threat Musician: Dohnanyi Draws Praise At Symphonic Debut Here”, *The Atlanta Journal* (1959. október 23.).





*Társasági  
eseményen*

büink még meg sem született”,<sup>23</sup> „alkotóművészetének gyökerei messze visszanyúlnak a romantikába”<sup>24</sup> – érzékeltetik a távolságot mások. Többen úgy látták, hogy Dohnányi „élő láncszem [living link]”,<sup>25</sup> akinek közvetlen kapcsolata van a zenei múlttal, s ez alapozza meg azt a magától értetődő biztonságot, mellyel a 19. századi repertoárhoz nyúl. Csodálatot keltett a hallgatóság soraiban továbbá, hogy kisugárzása a közönség számára is lehetővé tette a régi idők atmoszférájának megtapasztalását: a recenzensek sokszor megjegyezték, hogy Dohnányit hallani olyan, mintha a múltba tekintenénk. Egy Spaldinggal közös koncert kapcsán egyikük például így fogalmazott:

---

23 Angol eredetiből. Guy Thackeray, „Dohnányi's Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«”, *Tucson Daily Citizen* (1956. január 11.).

24 Angol eredetiből. Evans Clinchy, „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi”, *The Hartford Times* (1953. november 11.).

25 Angol eredetiből. Mrs. Paul Stewart, „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”, *The Pensacola Journal* (1956. október 12.).

Mindkét úriember a maitól különböző zenei hagyományok közt nevelkedett: a romantikus iskolából valók. [...] Ennek eredményeképp ezt a romantikus, illetve ahhoz közeli zenét úgy játszották, ahogy azt játszani kell. Nem archaikusnak tekintették, ahogy fiatalabb koncertművészeink nagy része, hanem a darabokat saját anyanyelvükön szólaltatták meg: meleg, hajlékony, érzelmes és tagadhatatlanul romantikus stílusban. Volt ebben valami csaknem nosztalgikus, mintha közönségükkel együtt visszaléptek volna egy páratlanul kifinomult és virágzó zenei világba.<sup>26</sup>

Az írások alapján úgy tűnik, e 19. századi kötelék hangsúlyozása volt a legfontosabb tényező Dohnányi meghatározásában: a Schulhof által kiadott sajtóanyagokat gyakran szó szerint ismételve ő volt az „utolsó romantikus szerzők egyike”,<sup>27</sup> „a modern kor igazi romantikusa”.<sup>28</sup> Közismertségét és hírnevét ténynek tekintették ugyan, mégis előszeretettel hasonlították más művészegyénségekhez, hogy nagyságának felbecsülését maguk és olvasóik számára megkönnyítsék – leggyakrabban Paderewski, Rahmanyinov, Rubinstein, Monteux, Sibelius és Toscanini neve merült fel párhuzamként (közülük Rubinsteinnek és Sibeliusnak valószínűleg nem örült Dohnányi – előbbi tisztességtelen vetélytársnak, utóbbi unalmas zeneszerzőnek tartotta). Fontos eleme volt a Dohnányi-jelenségnek a művész sokoldalúsága is, ami részben összefügg a 19. századi előadó-zeneszerző hagyománnyal. Dohnányi zongoraművészként, kamarazeneszként, karmesterként, előadóként [*lecturer*], tanárként és természetesen zeneszerzőként is bemutatkozott, ami újabb és újabb elismerést szült. Ahogy Paul Fontaine fogalmazott: „olyan jól ismerjük őt, hogy már meg sem lepődünk, ha ismét új oldaláról mutatkozik be”.<sup>29</sup>

Az amerikai közönség egyöntetű elragadtatással fogadta a zongorista Dohnányit. A kritikusok a legszebb jelzők özönével illették játékát: briliáns, méltóságteljes, értő, letisztult, kontrollált, velős, megindító, mesterkéletlen, végtelenül színgazdag, nemes, a hangszín mestere, veleszületett idő- és dallamérzéke van, technikai nehézségek nem léteznek számára – hogy csupán néhány példát idézzek. Zongorajátékának poézise a kritikusokat is gyakran költői képekre ihlette. Így születek olyan fennkölt hasonlatok, mint hogy Dohnányi „egyetlen hangot képes drá-

26 Angol eredetiből. [Szerző nélkül.] „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi”, *The Columbus Citizen* (1953. április 29.).

27 Angol eredetiből. Betty Parker Anderson, „A Fountain FOR Youth” [forrás és dátum nélkül].

28 Angol eredetiből. [Szerző nélkül.] „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday”, *Tallahassee Democrat* (1957. július 21.).

29 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”, *The Athens Messenger* (1952. március 13.).

gakővé varázsolni”,<sup>30</sup> „Chopin-játéka olyan volt, mint gyöngyök pergése”,<sup>31</sup> vagy, hogy „vannak zongoristák, akik ellenséggént támadnak hangszerükre, mások cirógatják – Dohnányi parancsolt, s a hangszer engedelmeskedett”.<sup>32</sup> Repertoárján szinte nem akadt olyan szerző, akinek tolmácsolását ne emelte volna ki legalább egy kritika. Ennek okát valaki abban látta:

Interpretációja – a szó által sugallt értelemmel ellentétben – nem a zeneszerző gondolatainak tolmácsolása, hanem a komponista elképzeléseinek megvalósulása.<sup>33</sup>

A legtöbb kommentárt Beethoven-játéka kapta, melyet autentikusnak, koncepciózusnak, intellektuálisnak véltek. Volt, aki úgy találta ugyanakkor, hogy Brahms tolmácsolójaként a legjelentősebb, mivel meg tudja ragadni Brahms tiszta dallamvonalának lényegét; de volt, aki egyéni Liszt-játékát értékelte legtöbbször. Egyesek szokatlan Chopin-interpretációját méltatták leginkább; mások szerint Schumann *Szimfonikus etűdjeiben* sikerült megcsillogtatnia a legtöbb kiváló képességét. Haydn f-moll variációinak kapcsán vetette föl egy kritikus, hogy bár a művész egyénisége talán túlságosan is rányomta a bélyegét interpretációjára, a darab végső soron jól érvényesült a szubjektív előadásban.

Több más, hasonló esetet említhetünk, amikor Dohnányi romantikus szemléletét nem konzervatívnak és idejétmúltnak bélyegezték, hanem éppen hogy merésznek és egyedinek ítélték. Ezzel kapcsolatban Jack Loughner megállapítása vezet a legmesszebbre:

Dohnányi szerint „majdnem minden zene romantikus” és „Bach volt a valaha élt legromantikusabb zeneszerzők egyike”. Ez a szokatlan nézőpont és az ebből következő zenei felfogás olyan rendkívüli előadásokat eredményez, mint amilyen Haydn f-moll variációinak szabad, kifejezéstartó tolmácsolása. Interpretációi mindazonáltal a lehető legjobb érvek saját állításának igazolására, és a vitát végeredményben ez dönti el.<sup>34</sup>

30 Angol eredetiből. [Szerző nélkül,] „Dohnanyi Charms His Audience in Recital On Marycrest Stage”, *The Daily Times* (1949. január 21.).

31 Angol eredetiből. [Szerző nélkül,] „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi”, *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.).

32 Angol eredetiből. William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit’s Debut”, *Atlantic City Press* (1953. április 10.). Fordítás: Vázsonyi, 295.

33 Angol eredetiből. Charles Michael Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded”, *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

34 Angol eredetiből. Jack Loughner, „Dohnanyi Plays Again”, *The San Francisco News* (1951. júl. 23.).

A források tanúsága szerint nemcsak a szűk szakmai közönség hódolt Dohnányi előtt: a recenziók nem győzték hangsúlyozni, milyen nagy érdeklődés övezte a fellépéseket. A legtöbb helyszínen zsúfolásig telt koncerttermek várták, több esetben távolabbi városokból is elzarándokoltak, hogy hallhassák őt. A hangversenyeket általában látványos tetszésnyilvánítás kísérte. Ahogy többen is megállapították, Dohnányi szinte megbűvölte közönségét. Valóban nem volt ritka, hogy a kritikus az általában passzív hallgatóság döbbenetes átváltozásáról, lelkesedéséről számolhatott be: a művészt sokszor 1500–2500 főnyi hallgatóság ünnepelte felállva és alig-alig engedte el a ráadásszámok után. Ami az utóbbit illeti, egy Kansas állambeli kisváros kritikusa azt vélte a siker legbeszédesebb jelének, hogy a közönség egyáltalán végighallgatta a koncertet, jöllehet az egybeesett egy fontos sportmérkőzés közvetítésével.<sup>35</sup>

A helyi kosárlabdameccs és a Dohnányi-koncert rivalizálásának esete jól szemlélteti, hogy a nagy sikert hozó koncertek helyszíneit többnyire milyen szerény kulturális viszonyok jellemezték. Ilyen körülmények közt Dohnányi viszonylag könnyűszerrel kivívta, hogy hangversenyét a város valaha volt legsikeresebbjének nevezzék. Kétségtelen azonban, hogy a szóban forgó közösségek hálás odaadásal, olykor szinte alázattal fogadták a művészt – maguk sem értve szerencsájukat, hogy Dohnányi kevésbé szerencsés sorsa hozzájuk sodorta őt. Az *Arizona Daily Star* például így írt ezzel kapcsolatban:

Ha valaki leült volna mondjuk 10 évvel ezelőtt, vagy akár tavaly, hogy összeállítson egy listát azokról a dolgokról, amelyek nem nagy valószínűséggel történnek meg Tucsonban, akkor valószínűleg a legelső helyen szerepelt volna, hogy a zenei világ olyan kivételes személyisége tart mesterkurzust haladó zongoristáknak, mint Dohnányi Ernő.

Jellemző továbbá a művész felé forduló mohó kíváncsiságra, illetve az adott városok érdeklődési preferenciájára, hogy jelentős figyelem övezte a Dohnányi-hangversenyek háttérét is. Az írások ennek megfelelően rendszeresen taglalják magánéletét, külön bekezdésekben tárgyalják Dohnányiné toalettjét, továbbá hosszan tudósítanak jelentéktelen, de szórakoztató eseményekről. Így történhetett meg, hogy egy lancasteri lap nagyméretű fotóval kísért, terjedelmes cikket közölt az 1952. február 28-i (32.) koncertről, melyben a kritikus részletes leírást adott az est illusztris hölgyvendégeinek öltözkéről, hosszan lelkendezett Dohnányi régi vágású gesztusai felett, megrótt a koncertre későn érkezőket zajos bevonulásu-

---

35 Milton Steinhardt, „Dohnanyi Recital”, *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.).



*Dohnányiék  
vonaton*

kért, s elmesélte, hogy az előadás közben – rejtélyes módon – egy kés nyele zuhant az emeletről a színpadra. Mindemellett csupán azt mulasztotta el említeni, hogy Dohnányi op. 44/1-es *Burlettájának* ezen az estén volt az ősbemutatója.<sup>36</sup> Mint láttuk, Dohnányi egyetlen New York-i koncertje kapcsán (54.) hatalmas, mérföldkövet jelentő közönségsikerről számolnak be az életrajzírók. Ez más metropoliszokra is igaz – Dohnányi különösen népszerű volt például San Franciscóban. Érzékelhető azonban, hogy a nagyvárosi kritikusok nem azonosultak maradéktalanul a közönség véleményével: a hallgatóság lelkesedését távolságtartóbban szemlélték, a dicsérő jelzőket visszafogottabban használták. Ugyanakkor tény, nem érezték szükségét elmagyarázni olvasóiknak, hogy *kicsoda* Dohnányi Ernő. Meghatározása ily módon kevésbé patetikus, mégis értőbb, realisabb: mint-ha a művész a kisvárosok provinciális viszonyainak légüres teréből egy reális, az európai zeneélethez szervesen kapcsolódó közegbe került volna.

A nagyvárosokban a zeneszerző helyett persze inkább a zongorista Dohnányit méltatták. Nem véletlen, hogy a 2. hegedűverseny lényegesen rosszabb elbírálást kapott a New York-i ítésektől, mint a 2. zongoraverseny. Hogy a művész 1953-as fellépése elsősorban az interpretáció színvonala miatt bizonyult emlékezetesnek a kritikusok számára, azt Paul Affelder 1957-es lemezrecenziójának alábbi sorai is bizonyítják:

36 „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works” [szerző, forrás és dátum nélkül; vlsz. Lancaster, 1952. február].

Több mint félrevezető lenne azt sugallni, hogy Dohnányi ma is ugyanaz a káprázatos zongorista, aki a húszas években volt. Ám mindössze négy éve történt, hogy hallottam őt a 2. zongoraverseny New York-i bemutatóját játszani Leon Barzinnal és a National Orchestra Associationnal. Felejthetetlen élmény volt. Egy lángoló tekintetű, szívós kis alak nagy léptekkel a pódiumon termelt, és igazán bravúrosan tolmácsolta ezt a zongoravirtuóz-koncertet, hibátlan technikával és olyan hatalmas hangon, hogy még a zenekart is majdnem túlharsogta.<sup>37</sup>

Itt kell megjegyezni, hogy az amerikai években egészen kivételesnek számít az olyan kritika, amely pontatlan játékot kifogásol, holott Dohnányi korábbi koncertjein nem volt ritka a memóriazavar. A kisebb városok kevésbé kvalifikált recenzenseivel talán megeshetett, hogy nem vették észre a tévedéseket, vagy – ahogy az néhány budapesti anekdotából is ismeretes – jobban bíztak Dohnányiban, mint hittek saját fülüknek. Azt azonban kizárhatjuk, hogy például a New York-i recenzensek ne figyeltek volna föl a hibákra, esetleg udvariásan hallgattak volna róluk. Feltételezhetjük tehát, hogy a rá nehezedő morális–egzisztenciális nyomás hatására Dohnányi valószínűleg különös koncentrációval játszott a jelentősebb hangversenyeken, mindenekelőtt az 1953. november 9-i fellépése alkalmával, így bizvást nyújthatott valóban kivételes zenei élményt közönségének.

A komponista Dohnányi ugyanakkor jóval kevésbé kedvező színben tűnik fel a nagyvárosi kritikákban. Ennek ellenére jellemző, hogy a recenzensek több figyelmet szenteltek zeneszerzői munkásságának, mint vidéki kollégáik. New York tartózkodó értékítéletét jól summázza a *The New York Times*ban megjelent nekrológ szövege:

Dohnányi zenéje a romantikát idézi. Szemben honfitársaival, Bartókkal és Kodálllyal, ő eklektikus és kozmopolita volt. Zenéjét konvencionális módon szerkesztette, klasszikus formákat követett, és gyakorlatilag nem alkalmazott disszonanciákat. Ennek eredményeképp zenéjét ma sokan némiképp reakciónak tekintik. Néhány műve – nevezetesen a zongorára és zenekarra készült *Gyermekdal-variációk* és a fisz-moll zenekari szvit – ennek ellenére folyamatosan a repertoáron van.<sup>38</sup>

---

37 Angol eredetiből. Paul Affelder, „The Creativity of a Lively Octogenarian”, *High Fidelity Magazine* (1957. december).

38 Angol eredetiből. [Szerző nélkül,] „Dohnanyi is Dead. Composer was 82”, *The New York Times* (1960. február 11.).

Habár a vidéki városokban is saját darabjai osztották meg leginkább a kritikuskokat, ott sokkal jellemzőbb volt egyfajta apologetikus és elfogadó attitűd stílusának jellemzésekor. Mondhatjuk tehát, hogy Dohnányi amerikai kompozícióinak sikere gyakorlatilag attól függött, hol zajlott az adott előadás. Ennek megfelelően legkevésbé a 2. hegedűverseny aratott tetszést, melynek egy bírálója – tudomást sem véve a mű New York-i bemutatásának tényéről –, kritikájának címében és döntő részében kizárólag a szolista, Frances Magnes képességeit méltatta.<sup>39</sup> Említettük, hogy Dohnányi, ha tehette, általában hozzá közel álló kamarapartneret választott. Aligha meglepő tehát, hogy a kritikusok minden hangverseny kapcsán a fellépő művészek közti különleges összhangról számoltak be. A már említett Spalding- és Kilényi-hangversenyeken túl nagy sikert aratott a fiatal hegedűművésznővel, Frances Magnessel való fellépése is. Paul Fontaine szavai egyszerre érzékeltetik a koncert különleges atmoszféráját és Dohnányi kamarazeneszi nagyságát, amelynek köszönhetően a legkülönbözőbb partnereihez is képes volt alkalmazkodni:

Nehéz lenne két, tapasztalatait és hátterét tekintve különbözőbb muzsikust elképzelni. [...] Kétségtelen, csodálatos képességű művészeket hallottunk. De ilyen kvalitású művészek jelenlétében is megesik, hogy nem érezzük azt, ami a Ewing Hallban megtörtént tegnap este. Ez valami rejtélyes dolog, az előadóművész nem tudja szándékosan előidézni. Teljesen megjósolhatatlan. Paderewski, koncertek ezreivel a háta mögött úgy nevezte: „csoda”. Nem történik meg gyakran, de amikor megtörténik, akkor érezni lehet. Így Dohnányi és Frances Magnes biztosan érezte ez alkalommal.<sup>40</sup>

A Fontaine által leírt csoda mintha csak a kamarazenesz Dohnányit általában jellemző Kovács Sándor konklúzióját illusztrálná, miszerint „egyéniségét úgy tudta másokéhoz idomítani, hogy az nem vészett el, sőt, ebben a sokszínűségben, sokféleségben nyilatkozott meg teljes gazdagságában. Ez a páratlan alkalmazkodóképesség tette őt korának egyik legnagyobb kamarazeneszévé.”<sup>41</sup> Karmesteri tevékenységét illetően nem sok értékelés maradt ránk – az érintett koncerteken ugyanis általában másra figyelt a hallgatóság, például az elhangzó

39 Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).

40 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”, *The Athens Messenger* (1952. március 13.).

41 Kovács Sándor, „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei”, in *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések*, Ujfalussy József (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 184–198 és 187.



*Kamarapróba egy wisconsini egyetemen*

Dohnányi-művekre magukra. Érdekes, hogy bár karmesteri bemutatkozásai között a legkevésbé jelentősnek a különböző „iskolai” koncertek tűnnek, több olyan megjegyzés is ránk maradt, mely ezt a tevékenységét méltatja. Vázsonyi szerint Dohnányi „csak ránézett a zenekarra – és a muzikusok önkívületben játszották a zenét, mely tőlük egyébként meglehetősen távol állt”.<sup>42</sup> A zeneszerző maga is meglepően kedvezően nyilatkozott az iskolai zenekari produkciókról – álljanak itt lezárásképp az ő sorai, melyben némi iróniával a be nem vett bástyá is említésre kerül:

Az egyetemi zenekar, néhány csekély kivétellel, csupa növendékből áll. Valamennyiüket nagyon elfoglalják tanulmányaik s nagyon gyatrán is honorálják őket, így nehéz fegyelmet tartani köztük, viszont én – kissé lehordva őket –, fegyelmet teremtettem s a legtöbbet sikerült kihoznom belőlük. Igazán rendes előadásokat produkáltunk, sokan azt mondták, még New Yorknak is díszére válnék.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Vázsonyi, 308.

<sup>43</sup> Búcsú és üzenet, 27.



Összességében elmondható tehát, hogy Dohnányi amerikai előadóművészi tevékenységének recepciója meglehetősen egységes képet mutat. Az a különbség, ami New York és a vidék hozzáállásában zeneszerzői fogadtatása kapcsán érzékelhető, zongoraművészi teljesítményének megítélését nem jellemzi. Koncertjeinek legfőbb színterén, a kisebb egyetemi városokban minden szempontból lelkes elismeréssel adózott neki közönsége. Érdeemes felidézni a University of Wisconsin School of Music vezetőjének sorait, melyet a madisoni Dohnányi-fesztivál után pár nappal írt Kuersteinernek, Dohnányi felettesének. A fogalmazásmód jól érzékelteti azt a szinte eksztatikus csodálatot, mellyel Dohnányit az egyetemi közeg körülvette:



*Balázs Frigyes és felesége társaságában a tucsoni repülőtéren*

Ha levelem kissé zavarosnak tűnik, annak oka abban keresendő, hogy az elmúlt két hetet, s azon belül is különösen november 16., 18. és 20-át [Dohnányi koncertjeinek dátumai] a Parnasszus hegyén töltöttük, és hála az égnek, még nem ereszkedtünk vissza onnan a földre. Bárcsak elmondhatnám Önnek, mit jelentett egyetemünknek és közösségünknek a Dohnányi-fesztivál. Dohnányit és feleségét mindenki a szívébe zárta, aki volt szerencsés találkozni velük. [...] A Dohnányi műveiből álló három koncert, melyet rögzítettek és rádión is közvetítettek [...] a reveláció erejével hatott mind a jelenlévő, mind pedig a közvetítést hallgató közönség számára – diákoknak, tanároknak és a városi lakosságnak egyaránt. Valamennyiüket megragadta az a technikai készség, muzikalitás, és nem-evilági jelleg, melyet csakis olyasvalaki tud közvetíteni, aki szereti az egész emberiséget és mindenek felett saját Művészetét.<sup>44</sup>

Amellett, hogy a vidéki hangversenyek kritikai visszhangjának bősége és fenntartások nélküli rajongása lenyűgözőnek hat, érvényét megkérdőjelezi a kritikusok folytonosan tapasztalható felületessége, tapasztalatlansága. Ez alól csupán Dohnányi szűkebb otthona, Tallahassee jelent kivételt, amelynek sajtójából kiderül – lévén a kritikusok Dohnányi kollégái és tanítványai –, hogy a helyi közösség nemcsak büszkén, de értőn kísérte figyelemmel előadóművészi tevékenységét.

### HANGFELVÉTEL ÉS SPONTANEITÁS

Dohnányi élete során viszonylag kevés lemezt készített. Vázsonyi ezt azzal indokolta, hogy Budapest nem volt hanglemezipari központ, illetve hogy Dohnányi spontán zongoraművészete nem érvényesült jól felvételen.<sup>45</sup> A zeneszerző általában is idegenkedett a rögzített előadásoktól: a lapról olvasásról szóló *lecture*-jében például az amatőr házimuzsikálás tradíciójának elsorvadásáért részben a lemezfelvételek térhódítását kárhoztatta. Lehet, hogy ő maga is úgy vélte, zon-

44 Angol eredetiből. Leland A. Coon levele Karl Kuersteinernek, 1955. november 23. (közli: Rueth, 137). Az idézetet részben Vázsonyi is közli fordításban: Vázsonyi, 300.

45 Dohnányi hangfelvételeiről ld.: Vázsonyi Bálint, „Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959” (lemez-kísérő tanulmány), HCD 12085 (Budapest: Hungaroton Classic, 1993); Porrectus, „Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvételek, szerk. Vázsonyi Bálint, Kocsis Zoltán”, *Muzsika* 36/12 (1993. december), 48; Kiszely–Papp Deborah, „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 161–190.

goraművészete a koncertpódiumon tud igazán kibontakozni (e tekintetben tehát homlokegyenest ellentétes álláspontot képviselt némely kortársával, például Bartókkal). Az amerikai periódusban ugyanakkor a korábbiakhoz képest aktívabb volt e téren, aminek oka aligha lehet kérdéses. „A nyilvánosság felé egyetlen híd vezetett csak – fogalmazott Vázsonyi –, lemezek.”<sup>46</sup>

A zeneszerző utolsó tíz évében így tehát több felvételt is készített: számos szólódarab mellett Kilényivel kétféle zongoraszonátát, Spaldinggal hegedű–zongora szonátákat vett lemezre, nagy-britanniai turnéja során pedig zongoraszonátákat rögzített. Életrajzában különösen hírhedtté váltak az 1960-as *Everest*-lemezek, amelyek munkálatai során a komponista végzetesen megbetegedett, s a stúdióból szinte egyenesen a kórházba került. Halálát követően az akkor még fiatal Everest cég nem habozott emlékalbumként kiadni a sok helyütt méltatlan színvonalú felvételeket.<sup>47</sup> A lemezek listája tehát a következő:

(1) Dohnányi és Kilényi zongorázik, 1950 (Columbia ML 4256) – Dohnányi: *Suite en valse* op. 39a; Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*; Delibes–Dohnányi: *Naila-walzer*

(2) Dohnányi és Spalding kamarazenél, 1950 (Remington RLP 199–49, RLP 199–84) – Brahms: G-dúr hegedű–zongora szonáta op. 78; A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 100; d-moll hegedű–zongora szonáta op. 108

(3) Dohnányi zongorázik, 1951 (Remington RLP 199–16) – Beethoven: *Andante favori*; d-moll szonáta op. 31/2; Haydn: f-moll variációk; Schumann: *Kinderszenen* op. 15; Dohnányi: Négy rapszódia op. 11

(4) Dohnányi és Spalding kamarazenél, 1952 (Remington; kiadása: Varese Sarabande VC 81048) – Dohnányi: cisz-moll zongora–hegedű szonáta op. 21

(5) Dohnányi zongorázik, 1956 (EMI ALP 1552–1553) – Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/2; *Winterreigen* op. 13; Pavane op. 17/3; *Szvit régi stílusban* op. 24; Variációk egy magyar népdalra op. 29; *Ruralia*

<sup>46</sup> Vázsonyi, 294.

<sup>47</sup> Vázsonyi szerint ezzel kívántak piacra lépni (Vázsonyi, 310–311), ugyanakkor más források szerint az Everest cég 1958-ban kezdte meg működését (Jerome F. Weber, „Everest”, *The New Grove*, vol. 8, 454).

*Hungarica* op.32a/6; Hat zongoradarab op. 41; Burletta, Nocturne op. 44/1, 2; Gavotte & Musette op. nélk.; Pastorale; Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*

(6) Dohnányi és a Royal Philharmonic Orchestra (vez. Adrian Boult), 1956 (Angel [EMI] 35538) – Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25; 2. zongoraverseny op. 42

(7) Dohnányi zongorázik, 1960 (Everest 3061, 3109) – Beethoven: E-dúr szonáta op. 109; Asz-dúr szonáta op. 110; 32 variáció; *Andante favori*; Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2; Három zongoradarab op. 23; b-moll koncertetűd op. 28/4; E-dúr koncertetűd op. 28/5; f-moll koncertetűd op. 28/6; *Ruralia hungarica* op. 32a/1, 3–5, 7; Strauss–Dohnányi: *Schatzwalzer*

A publikált lemezek mellett Dohnányi mintegy 40 amerikai – elsősorban tallahassee-i és athensi – koncertjét rögzítették amatőr technikával, mely felvételekből utóbb több válogatás is megjelent.<sup>48</sup> Az egyik ilyen lemez recenziója jól tükrözi az előadások ellentmondásosságát:

Hogy az idős Dohnányi már nem mindig ura ujjainak, hogy hajlamos a hudlizásra, a futamok nagyvonalú elkenésére, azt a hetvenes évek végén a Hungarotonnál megjelentetett lemezalbum is igazolja [...] Csakhát a vitathatatlanul szerencsétlen pillanatok mellett ott az érem másik oldala [...] Gyarlóságok, hibák mellett csodálkozhatunk el igazán azon, ami egyik-másik darabban egyszercsak létrejön. Azon, amit valóban nem lehet másnak nevezni, mint isteni csodának, egy aranykori tehetség megnyilvánulásának.<sup>49</sup>

A rendelkezésre álló felvételek mindenesetre lehetővé teszik, hogy a sajtórecenzió állításait kontrolláljuk valamelyest, bár az összevetés feltételei korlátozottak, mivel a rögzített koncertek nagy részéről – különösen, ami a szóló- és kamarasteket illeti – nem maradt fenn igazán tartalmas beszámoló. Az amerikai felvételek azonban ezzel együtt is páratlan értékű dokumentumait jelentik Dohnányi

48 FSU Dohnányi; OU Alden Library: Recordings. A felvételek digitalizált formában hozzáférhetőek a ZTI Dohnányi-gyűjteményében.

49 Porrectus, 48.



*Albert Spaldinggal lemezfelvételen*

előadóművészi működésének, s részletes elemzésük egy másik monográfiát tennie ki. Az alábbiakban ezért két rövid példán keresztül csupán ízelítőt szeretnék adni a felvételek tanulságairól.

A *Three Singular Pieces* (op. 44) első darabjának, a *Burlettának* (op. 44/1) felvételei elsősorban azt az állítást igazolják, miszerint Dohnányi zongorajátéka jobban érvényesült a koncertpódiumon, mint lemezen. A szóban forgó kis zongoradarab-ból az FSU gyűjteménye három különböző élő felvételt rögzített: egy tallahassee-it (1952. március 21., 37. koncert), egy athensit (1954. február 28., 59. koncert) és egy madisonit (1955. november 16., 79. koncert). Emellett a rendelkezésünkre áll egy 1956-os lemez is, melyet két évvel később jelentetett meg a His Masters's Voice. Mindezek ismeretében leszögezhetjük: valóban igen feltűnő a koncertfelvételek és a lemezen hallható tolmácsolás közti különbség. Az élő interpretációk lendületesebbek, szélsőségesebbek, választékosabban frazeáltak, míg a stúdióban készült változat inkább rendezettnek, kisimultnak, „jölfésültnek” mondható. Mindez elsősorban a tempókezelésből adódik. Míg ugyanis utóbbiban a zeneszerző megelégszik a zenébe eleve belekomponált siettetéssel – egységenként egyre kisebb értékű metrumok, például: 5/4, 4/4, 3/4, 2/4 –, addig a hangversenyeken e pontokon ténylegesen gyorsította a tempót, illetve néhol a hosszabb értékek lerövidítésével „összekapta” a frázisokat. Különösen igaz mindez a tallahassee-i interpretációra, amely minden szempontból a legszélsőségesebbnek bizonyul. Dohnányi a koncerteken a repetált hangokból álló motívumok előadásakor sokszor meg-megakasztotta az alaptempót, vagyis a hallgató számára még inkább megnehezítette a darab bonyolult metrikájában való tájékozódást. A nagyforma érzékeltetése mégis ezen a felvételen a legvilágosabb, hiszen a jelentősebb dinamikai fokozások lehetővé teszik például az egymásra épülő frázisok összekapcsolását, vagy felhívják a figyelmet egy-egy közelgő rekapitulációra. Az élő felvételek elemzésekor több példa igazolja azokat a korabeli recenziókat is, akik Dohnányi játékának spontaneitását méltatták. A tallahassee-i koncerten például különösen szellemesre sikerült az utolsó ütemek tolmácsolása: úgy hangzik, mintha a kérdéses frázis „lekéste” volna a tényleges megszólalásának helyes időpontját, s igyekezne gyorsan utolérni azt, mielőtt a záró akkordok lekerekítik a darabot. A madisoni felvétel egyediségét az adja, hogy Dohnányi egy ív alá vett, sőt olykor összpedálózott máskor elkülönülő frázisokat (például a 16–17. ütemben), így megváltoztatta kissé a darab lélegzését. Összességében tehát az élő felvételek izesebbnek, izgalmasabbnak bizonyulnak, és jobban kiemelik a kis darab groteszk karakterét; a lemezen hallható interpretáció viszont sokkal átláthatóbb és kiegyensúlyozottabb – s ezzel egy újabb lehetséges olvasatát adja a *Burlettának*. Dohnányi kamarazenei felvételeinek vizsgálata szintén előadóművészetének spontaneitására mutat rá, s egyúttal sokat méltatott kamarazeneszi alkalmazkodó-

készségét is példázza. Az amerikai hagyaték három különböző előadásban őrizte meg a szerző saját zongora–hegedűszonátájának (op. 21) tolmácsolását: egy talahassee-i koncert felvételét Albert Spaldinggal (1952. január 11., 28. koncert), egy athensiet Karl Ahrendttel (1957. március 31., 101. koncert), s végül egy „házi előadást” Zathureczky Edével (1958. január 24., 7. koncert). Példaképpen érdemes összevetni a variációs formában írt II. tétel felvételeit.

A három különböző karakterű és kvalitású hegedűs koncepciójának eltérő voltát már az is elárulja, ahogyan az egyszerű variációs témát megszólaltatják. A ma megszokott előadásokhoz leginkább Zathureczky tolmácsolása közelít: az ő interpretációja elsősorban tágasságot ad a szerény dallamnak. Folyamatossá teszi, nagy dinamikai tetőpontot épít benne, s ezáltal gazdag, romantikusan érzelmes hatást kölcsönöz a tételindításnak. Ahrendt interpretációja lényegében ehhez hasonlít, ám nála – lévén sokkal kevésbé jelentékeny előadóművész – már a tétel indítása sem igazán karakterisztikus. Bár játéka alapvetően precíz, Zathureczkyé mellett statikusnak, olykor szinte iskolásnak hat.

Spalding témaintonációja jelentősen eltér a másik kettőtől: nyoma sincs benne pátosznak, inkább játékosnak, áttetszőnek, karcsúnak bizonyul. A folyamatosság helyett ő elsősorban a téma lélegzését hangsúlyozza. A felvétel jól illusztrálja Boris Schwartz megállapítását, aki a zenetörténet kiemelkedő hegedűseit tárgyaló lexikonában azt írta, Spalding elsősorban nemes, természetes, szellemes játéka és zenei fegyelme miatt volt kiemelkedő hegedűsegyéniség, s nem annyira a számos kortársára jellemző szenvedélyesség vagy ördögi virtuozitás tekintetében.<sup>50</sup> E különbséget egy kritikus versben is megfogalmazta – amelyet Spalding valószínűleg találnak érezhetett, hiszen önéletírásában is közölte:

Said Spalding to Elman  
 „You play very well, man!”  
 „Your humor is scalding”,  
 Said Elman to Spalding.<sup>51</sup>

Az persze aligha lehet meglepő, hogy a hegedűsök különbözőképp játsszák a témát. Sokkal inkább figyelemreméltó, hogy a három előadásban mintha három különböző művész ülne a zongoránál is: Dohnányi szerényen zongorakísérővé lép vissza

<sup>50</sup> Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* (London: Robert Hale, 1983), 497–499.

<sup>51</sup> „Így szólt Elmanhez Spalding: / »Ember, nagyon jól játszol!« / »A humorod lefőz.« / – szólt Spaldinghoz Elman.” A verse a *Vanity Fair* című lapban jelent meg, közölte Albert Spalding, *A Rise to Follow* (New York: Holt & Co., 1943) és Boris Schwartz is (ld. az előbbi jegyzetet, ide: 499).

Zathureczkynél; Ahrendtet a hegedűintonációhoz hasonló, súlyosabb akkordokkal követi; míg Spalding finom játékosságában egyenrangú társként vesz részt. Az utóbbi művész egész interpretációját e légiesség jellemzi, s mivel Dohnányi nagyra értékelte kettejük együttműködését, valószínűleg ezt a tolmácsolást tekinthetjük etalonnak. Valóban több tényező is arra mutat, hogy a három közül a legkorábbi felvétel a legértékesebb zenei szempontból. Nem pusztán azért, mert a zeneszerző összjátéka Spaldinggal a legprecízebb, hiszen ez a másik két partnerével is csaknem makulátlannak bizonyul. Kettejük közt azonban valamiféle magasabbrendű harmónia születik meg, melyben a hegedű szólama szinte a zongora részévé válik. Míg például Zathureczkyvel és Ahrendttel az 1. variációban kissé üresen csengenek a zongora kísérő figurációi a hegedű szólisztikus melódiája alatt, addig Spalding és Dohnányi tónusa szerves egységet alkot. Úgy tűnik, hogy Spalding maga is alkalmazkodóbb művészegyeniség volt, ami Dohnányi művének speciális textúrájához elengedhetetlennek látszik. Szonátájában ugyanis – miként azt a szerző többször hangsúlyozta – nem a hegedűé a főszerep, s ebben egyébként Brahmshez igazodik. Egy levelében így magyarázta Kilényinek:

[...] a szonáta recordok címlapján ne álljon »Brahms: Sonate for Violin and Piano«, hanem mint azt a zeneszerző írta »for Piano and Violin«, s ehhez mérten Dohnányi–Spalding és nem fordítva. Ezt azért kell hogy hangoztassam, mert a hegedűsök ujabban szonátákat szoktak játszani szóló hangversenyeiken kísérőikkel, s a közönség azt hiszi, hogy a zongora rész kíséret, annál is inkább, mert ilyen módon játsszák is. Ha a Brahms–Joachim levelezést átnézed, fogod látni, hogy Brahms is erre súlyt helyezett.<sup>52</sup>

Zathureczky e szerzői szándékot nyilvánvalóan nem vette figyelembe. Az interpretációban mindvégig ő játssza a domináns szerepet, amihez Dohnányi általában alkalmazkodik. Ahrendt hasonlóan közelít a kompozícióhoz, de mivel Zathureczkynél jóval kevésbé karizmatikus előadó, vele Dohnányi nem versenyez, hanem inkább támogatja – felmérve, hogy az előadás egységét így tudja leginkább megőrizni. A hangszerek hierarchiája szempontjából jellemző például a 3. variáció megszólaltatása, melyben Dohnányi kifejezetten a zongorának szánta a főszerepet. Bár általában hajlandónak mutatkozik Zathureczky követésére, itt határozottan előtérbe lép, s az általa diktált tempóval szinte húzza maga után az érzelmes hegedűszólamot.

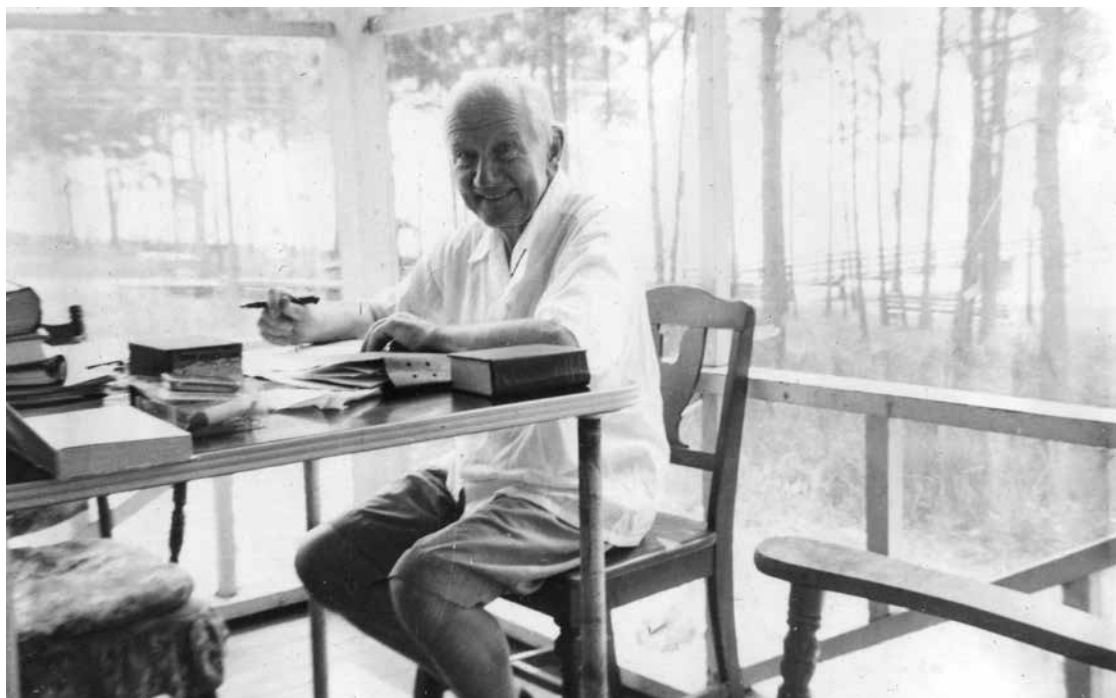
---

<sup>52</sup> Dohnányi levele Kilényinek, 1950. november 27. (FSU Dohnányi).



A megfelelő hangerőarányok a zene jobb áttekinthetőségét is lehetővé teszik. Míg a tüzes 2. variáció a magyar hegedűs tolmácsolásában bizonyul a leginkább lehen-gerlőnek – s egyébként más, lendületesebb szakaszokhoz hasonlóan ez Ahrendtnél is a sikerültebb részek között van –, addig csakis Spaldinggal szólal meg a variáció vázát alkotó imitáció. Megfigyelhető egyébként, hogy vélhetően a vele való ihletett együttműködés hatására Dohnányi mintha még árnyaltabban játszana, ami a kisebb közjátékokban (1., 2. variáció) és az egyszerű kísérőfigurákban is érzékelhető. Legkevésbé az ohiói előadás tartalmaz ilyen nüanszokat. Úgy tűnik, Dohnányit is korlátozta valamelyest Ahrendt mechanikus előadása. Még lényege-  
sebb azonban, hogy a mű érzelmi íve is Spalding tolmácsolásában bontakozik ki igazán. Míg ugyanis Zathureczkynél a variációs téma és a záró témavisszatérés közt nincs jelentős hangulati különbség – mindkettő széles, romantikus dallamnak mutatkozik –, addig Spaldingnál a játékos témaintonáció és a variációk után visszatérő, melankolikus repríz közt érezhetően történik valami.

A három felvétel tehát arra mutat példát, hogy Dohnányi három, más-más egyéniségű muzsikussal maga is mennyire különböző interpretációra volt képes. Különösen persze a Spalding- és a Zathureczky-tolmácsolás közti eltérés beszédes – jól összegzi a köztük lévő különbséget az 5. variáció előadása, melyben a hegedű *pizzicatóit* a zongora hasonló motivikája kíséri komplementer ritmikával. A magyar hegedűs ezúttal is uralja a textúrát, s mivel rendre megkéslelteti az egységes nyolcadmozgás rá eső kivágatait, a szakasz egysége felborul. Ennek ellenére a variáció nagyon is karakteres lesz: ízessé, tüzessé válik. Spalding a zongora tónusához igazodik, s a két hangszer zsongó együttese egy Zathureczkyétől teljesen különböző arculatú, mendelssohni hatású hangzást teremt – olyat, amelyet a szerző valószínűleg maga is elképzelt.



*Tengerparti kiruccanás*

## 4. A zeneszerző

Valamikor 1948-ban a francia Riviérán találkoztunk egy menekült magyar családdal. A férfi nyomorék volt, semmi kereseti lehetősége – ékszereiből élt a család. „Életünk versenyfutás a halállal”, mondogatták. „Mi tart tovább, ékszereink, vagy a halál következik be előbb?” Ez lett az én esetem. Bírom-e munkával addig, míg összegyűjtök valamit a békés öregségre, amikor végre visszavonulhatok, hogy alkothassak? Hiszen annyi gondolat gyűlt össze bennem az évek során, amit nem volt alkalmam papírra vetni.<sup>1</sup>

A *Búcsú és üzenet* fenti sorai azzal együtt is megrendítőek, hogy a kissé patetikus megfogalmazás mögött ez esetben szinte biztosan Dohnányi feleségét, s nem magát a zeneszerzőt kell sejtenünk. A gondolat azonban valószínűleg Dohnányi-tól származik, hiszen nyilvánvaló, hogy kétségbeesetten ragaszkodott az alkotó munkához az utolsó években is. S ha a kizárólag a komponálásnak szánt békés öregkor nem is adatott meg számára, végső soron sikerrel vívta meg lehetetlen küzdelmét az idővel, amennyiben amerikai darabjai az életmű egyik legizgalmasabb és legvonzóbb csoportjának tekinthetők.

### KORSZERŰTLEN NÉPSZERŰSÉG – DOHNÁNYI AMERIKAI MŰVEI

„Ez a magyar származású zeneszerző floridai tanítás közben valószínűleg belebotlott az örök fiatalság Ponce de León-féle forrásába”<sup>2</sup> – írta egy amerikai kritikus Dohnányiról, csodálattal adózva a valószínűtlen szellemi frissesség előtt, aminek köszönhetően a nyolcvanesztendőes zeneszerzőnek tanári és előadóművészi tevékenysége mellett még a komponálásra is jutott energiája.

Ha az Argentínában elkezdett 2. hegedűversenyt (op. 43) is ide számítjuk, összesen kilenc mű tartozik az amerikai periódushoz, melyek közül egy opuszszám alatt jelent meg három zongoradarab (op. 44), illetve két fuvolakompozíció (op.

<sup>1</sup> *Búcsú és üzenet*, 18.

<sup>2</sup> Henry Humphreys, „Angelic Voices in Music Hall”, *The Cincinnati Times-Star* (1957. november 2.). Juan Ponce de León (1460–1521) spanyol felfedező, Puerto Rico első kormányzója volt. Első európaiként vezetett Floridában expedíciót, ahol a legenda szerint az örök fiatalság forrását kereste.

48). Ehhez járul még a Dohnányi pedagógiai működése kapcsán már említett két zongoraetűd-sorozat; a II. világháború éveiben keletkezett 2. szimfónia (op. 40) két átdolgozása; néhány befejezetlen, csupán vázlatokban fennmaradt, illetve továbbírt tervezett, de tudomásunk szerint el nem kezdett kompozíció. A zeneszerzői munka intenzitása azonban nem volt egyenletes a tíz év során. Az opuszszámmal jelölt darabok közül hét, valamint a *Twelve Short Studies* az 1949–1953-ig tartó időszakban keletkezett – így ez a négy esztendő a teljes pálya viszonylatában is igen aktívnak mondható. A maradék két kompozíció és a *Daily Finger Exercises* 1958–1959-ben készült el. A köztes években Dohnányi csupán a 2. szimfónia revízióin dolgozott, ami valószínűleg összefüggésben lehet azzal, hogy ekkor viszont tanárként és előadóként volt elfoglaltabb.

A zeneszerző számára nyilvánvalóan fontos volt, hogy túlterheltsége ellenére mindig időt szakítson az alkotói munkára. Hogy pontosan mennyi időt? Egy egyetemi kérdőívben az „egyéb kötelességek” alatt a komponálással töltött órák számát heti 15-re taksálja.<sup>3</sup> Itt kell megjegyezni, hogy eltérő információink vannak arra vonatkozólag, mennyiben tartozott hivatalos egyetemi kötelezettségeinek sorába maga a zeneszerzés. Az alkotómunkára fordított heti óraszám megemlítése mindenestre alátámasztja Kiszely-Papp és Grymes állítását, miszerint a szerző professzori minőségén túl az egyetem *composer-in-residence* tisztségét is betöltötte.<sup>4</sup> Ez szerepel az *Encyclopedia Britannica* (Chicago, 1959) Dohnányi-szócikkében is, melyet maga a komponista állított össze. Ugyanakkor Rueth kifejezetten arra figyelmeztet, hogy a Kuersteinerrel folytatott tárgyalás dokumentációjában kizárólag a *professor of piano and composition* státus szerepel.<sup>5</sup> Bárhogy volt is, a heti 15 óra aligha lehetett elegendő Dohnányi számára, hiszen általában lassan dolgozott. „Én nem voltam »gyorsmunkás«, sem az a típus, ki naponta mondjuk 10–12 órán át képes komponálni” – olvassuk a *Búcsú és üzenet*ben.<sup>6</sup> Az időt annál is inkább szűkösnek érezte, mivel számtalan terve várt megvalósításra ezekben az években.

Ráadásul roppant izgalmas tervek voltak ezek: az amerikai opuszok ugyanis valamilyen tekintetben egytől egyig kivételesek az életműben. A fuvioladarabok és a Hárfa-concertino (op. 45) például a hangszerválasztás, a *Stabat Mater* (op. 46) vallásos jellege miatt számít újdonságnak az *œuvre*-ben, az *Amerikai rapszódia*

3 „Teaching, research, extension and service faculty questionnaire For First Semester, 1951–52” (Rueth, 106).

4 Kiszely-Papp, 24 és Grymes, 9.

5 Rueth, 33. Ruethhoz hasonlóan Ilona von Dohnányi és Vázsonyi sem említi Dohnányi zeneszerzői minőségében való alkalmazását.

6 *Búcsú és üzenet*, 23.

(op. 47) pedig speciális kölcsönzött anyagából adódóan. A kép tovább gazdagodik, ha az elkészült művek mellé állítjuk a csupán tervbe vett vagy elkezdett kompozíciókat, hiszen ezek közt halotti mise, fuvolatrió és brácsaverseny egyaránt szerepel. A befejezett művek legfontosabb adatait a 122–126. oldalon található lista mutatja, ehhez a négy, ez idáig megjelent műjegyzék, illetve műlista adatait használtam fel: Podhradszky (1964),<sup>7</sup> Vázsonyi (1971),<sup>8</sup> Grymes (2001)<sup>9</sup> és Kiszely-Papp (2001)<sup>10</sup> munkáját, melyek részben maguk is egymásra épülnek. Ily módon az első jegyzék néhány hibás adata is makacsul átöröklődött, mely pontatlanságokra a primer források vizsgálata során derült fény. A 2. hegedűverseny (op. 43) bemutatójának dátuma és helyszíne például Podhradszkytól kezdve minden műjegyzékben: 1951. január 26., San Antonio (Texas). Ez az adat azonban téves, közlésére két különböző hangverseny dátumának kontaminációja révén kerülhetett sor. Ilona von Dohnányi tanúsága szerint a Hegedűversenynek privát körben tartották a bemutatóját 1951. április 26-án, Tallahassee-ben (21. koncert), s nyilvános előadáson csak 1952. január 26-án, San Antonióban tűzték műsorra (*B* koncert).<sup>11</sup> (Érdekesség: a tallahassee-i bemutaton a művet kétszer egymás után eljátszották, hogy a közönség jobban megismerhesse a darabot. S bár a szervezők a szünetben lehetőséget adtak a távozásra, senki nem hagyta el a termet az első elhangzás után.) Ilona visszaemlékezését a sajtó is alátámasztja: a mű 1952. február 14-i, New York-i előadása (*C* koncert) kapcsán ugyanis a kritikusok pár héttel korábbi texasi bemutatót emlegetnek.<sup>12</sup>

A *Three Singular Pieces* (op. 44) esetében a műjegyzékek egyetértenek abban, hogy a bemutatóra 1952. március 21-én került sor a szerző egy tallahassee-i zongoraestjén (37. koncert). A nyomtatott koncertprogram (*1. fakszimile*), a hangfelvétel<sup>13</sup> és recenziók<sup>14</sup> tanúsága szerint azonban Dohnányi csupán az első két darabot játszotta el ezen a hangversenyen: a *Burlettát* (op. 44/1) és a *Cats on the roofot* (op. 44/2). Ráadásul a *Burlettának* nem is ez volt az ősbemutatója, a szerző ezt megelőzően már kétszer is műsorra tűzte Ohióban (1952. február 28-án

<sup>7</sup> Podhradszky, 357–373.

<sup>8</sup> Vázsonyi, 357–364.

<sup>9</sup> Grymes, 11–69.

<sup>10</sup> Kiszely-Papp, 25–31.

<sup>11</sup> Ilona von Dohnányi, 194–195, Rueth, 94–95.

<sup>12</sup> Ld. például: Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here”, *The New York Times* (1952. február 15.).

<sup>13</sup> FSU Dohnányi.

<sup>14</sup> Ld.: Charles Michael Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded”, *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

Florida State University  
SCHOOL OF MUSIC  
FACULTY RECITAL

*Ernst von Dohnányi*  
Pianist

Opperman Music Hall, Tallahassee  
Friday Evening, March 21, 1952  
8:15 o'clock

P R O G R A M

I

Andante in F Major ("Andante favori").....Beethoven  
Sonata in C Minor, Opus 111.....Beethoven  
Maestoso—Allegro con brio  
Adagio molto semplice e cantabile

II

Three Rhapsodies.....Brahms  
B Minor, Opus 79, No. 1  
C Minor, Opus 79, No. 2  
E flat Major, Opus 119, No. 4

III

Burletta.....Dohnányi  
Nocturne ("Cats on the Roof").....Dohnányi

IV

Waltzes from "The Gypsy Baron".....J. Strauss  
Arr. Dohnányi

1. fakszimile.  
Dohnányi 1952.  
március 21-i  
koncertjének  
programja (ZTI  
Dohnányi)

Lancasterben és 1952. március 3-án Athensben, 32–33.). Míg a bemutatót követően a sorozat első két darabját számos alkalommal előadta, addig a források alapján meglepő módon úgy látszik, hogy a *Perpetuum mobilét* (op. 44/3) soha nem játszotta nyilvánosan.

Végül az Ohio University által őrzött levelezés is segíti a Dohnányi-műjegyzékek adatainak pontosítását: John Baker 1960. március 14-én kelt leveléből kiderül ugyanis, hogy lánya, Ellie bostoni diplomahangversenyén eljátszotta az Áriát, vagyis a bemutató nem Kilényi és Robert Waln nevéhez fűződik (Tallahassee, 1963), ahogy a jegyzékek állítják.

Dacára annak, hogy a hagyaték nem maradt egyben, az amerikai periódus forráshelyzete az életmű többi korszakához képest kedvezőnek mondható: csaknem minden tárgyalt kompozícióhoz több, különböző készenléti állapotot tükröző zenei forrás tartozik. Az *Amerikai rapszodiához*, a Fuvola-passacagliához, a 2. szimfó-

nia átdolgozásaihoz, illetve a *Stabat Mater*hez vázlatok, a *Perpetuum mobile*hez és a *Concertinó*hoz pedig kisebb-nagyobb szerzői javításokat tartalmazó folyamatfoglalmazványok maradtak az utókorra. Jelenlegi tudomásunk szerint csak a tisztázott áll a kutatók rendelkezésére a 2. hegedűversenyből, a *Three Singular Pieces* első két darabjából és az *Áriából* (op. 48/1). A vonatkozó zenei források zöme jelenleg három részben, két helyszínen található: a British Libraryben és az FSU Warren D. Allen Zenei könyvtárának Dohnányi-, illetve Kilényi–Dohnányi-gyűjteményében.<sup>15</sup> A londoni gyűjteménynek Dohnányiné ajándékozta a kéziratokat a zeneszerző halála után. Az FSU-n jelenleg hozzáférhető források értékesebbik része, a Kilényi–Dohnányi gyűjtemény 1960 után került Kilényi tulajdonába, és csak a közelmúltban lett kutatható. Másik fele a Beverly Court 568.-ban maradt anyagokat tartalmazza, és a mai napig folyamatosan bővül. A Zenetudományi Intézet Dohnányi-gyűjteménye csaknem minden kéziratos forrásból másolattal rendelkezik, eredeti dokumentumai között pedig a *Concertino* és a *Twelve Short Studies* Lichtpausra írott autográf tisztázottát őrzi.

Dohnányi amerikai műveinek legfőbb kiadója a New York-i Associated Music Publishers (AMP) volt. Az 1927-ben alapított cég kezdetben európai kiadók amerikai képviselőjét látta el, később azonban önálló tevékenységbe kezdett, s hazai szerzők műveit publikálta – többek között Charles Ives, Roy Harris, Elliot Carter kompozícióit. Dohnányi művei feltehetőleg Schulhof közbenjárására kerültek az AMP-hez, de az sem kizárt, hogy korábbi kiadói – a Doblinger vagy a Simrock – révén, hiszen ezekkel az AMP is kapcsolatban állt. Ahogyan Vázsonyi utalt rá, a zeneszerző második világháborút követő érvényesülési nehézségei részben abból is adódtak, hogy élete során túlságosan sokat váltogatta kiadóit és impresszárióit (a két említett német kiadó mellett a húszas évektől a Rózsavölgyivel, majd a háborút követően a Lengnickkel is dolgozott), így egyik sem érezte magáénak ügyét. Az amerikai művek kiadása mindazonáltal nem ütközött különösebb akadályba: a Passacagliát leszámítva mindegyik rövid időn belül megjelent az AMP-nél – igaz, a zenekari művek partitúrája és szölamanyaga esetében kereskedelmi forgalomban nem árusított, csupán kölcsönözhető tételként.<sup>16</sup>

15 A Dohnányi-gyűjteményekről ld. James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, *Notes* 55 (December 1998), 327–340; Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 5–23.

16 A kiadói levelezésből csak a *Stabat Mater* publikálásához kapcsolódó dokumentumok maradtak fenn a Dohnányi-hagyatékban (FSU Dohnányi).

## Dohnányi amerikai műveinek legfontosabb adatai

### **Second Violin Concerto op. 43** [2. hegedűverseny, c-moll]

Keletkezés: 1949. július 16. – 1950. január 7.

Apparátus: szólóhegedű, zenekar (3 fl., 2 ob., 2 kl., 2 fg., 2 tr., 4 kürt, 3 hars., tuba, ütő, hf., vonóskar heg. nélkül.)

Ajánlás: Frances Magnes

Tételek: I. Allegro molto moderato; II. (Intermezzo) Allegro comodo e scherzando; III. Adagio molto sostenuto; IV. Allegro risoluto e giocoso

Ismert források: 1) partitúra tisztázat (BL Add. MS. 50, 800)

Kiadás: AMP, 1956 (zongorakivonat)

Bemutató:

- 1951. április 26., Tallahassee (privát bem.); ea.: Frances Magnes (heg.), Florida State University Symphony – Dohnányi Ernő (vez.)
- 1952. január 26., San Antonio (Texas) (nyilvános bem.); ea.: Frances Magnes (heg.), San Antonio Symphony – Victor Alessandro (vez.)
- további jelentős előadás: 1952. február 14., New York City; ea.: Frances Magnes, New York Philharmonic – Dimitri Mitropoulos (vez.)

Fontosabb sajtórecenzió:

- John Briggs, „Dohnanyi's Violin Concerto”, *New York Post* (1952. február 15.).
- Olin Downes, „Work by Dohnanyi Introduced Here”, *The New York Times* (1952. február 15.).
- Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie”, *New York Journal* (1952. február 15.).
- Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).

### **Three Singular Pieces for Piano op. 44** [Három zongoradarab]

Keletkezés: 1951. május–június

Apparátus: zongora

Ajánlás: „John and Martha Kirn”

A sorozat darabjai: 1. *Burletta*; 2. *Nocturne „Cats on the Roof”* [Macskák a háztetőn]; 3. *Perpetuum mobile*

Ismert források: 1) folyamاتفogalmazvány (No. 3)

(FSU Kilényi–Dohnányi); 2) tisztázat (BL Add. MS. 50, 801)

Kiadás: AMP, 1954

Bemutató:

- *Burletta*: 1952. február 28., Lancaster (Ohio); ea.: Dohnányi Ernő (zong.)



- *Nocturne „Cats on the Roof”*: 1952. március 21., Tallahassee; ea.: Dohnányi Ernő (zong.)
- *Perpetuum mobile*: ismeretlen  
Fontosabb sajtóreceptió:  
• [Szerző nélkül.], „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works”  
[forrás és dátum nélkül].
- Charles Michael Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded”,  
*Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).
- Hugh Aldermann, „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here”,  
*The Florida Times-Union* (1953. március 4.).
- Milton Steinhardt, „Dohnanyi Recital”, *Lawrence Daily Journal*  
(1953. március 20.).

### **Concertino (for Harp and Small-Orchestra) op. 45**

[Concertino hárfára és kisenekarra]

Keletkezés: 1952. május – 1952. augusztus 17.

Apparátus: hárfá, kamarazenekar (fl., ob., kl., fg, kürt, vonóskar:  
3–2–2–2–1 vagy 6–5–4–4–3)

Ajánlás: eredetileg Edna Phillipsnek, de utóbb Dohnányi elhagyta

Tételek: I. Andante – Più mosso. Allegro ma non troppo; II. Allegretto  
vivace; III. Adagio non troppo

Ismert források: 1) folyamatfoglalmazvány (BL Add. MS. 50, 802);

2) partitúratisztázata (Lichtpaus) (ZTI Dohnányi);

3) zongorakivonat tisztázata (OSZK Ms. Mus. 3.342, másolat)

Kiadás: AMP, 1962 [?]

Bemutató: 1963. január 16., Athens (Ohio); ea.: Lucile Jennings (hárfá),  
Ohio University Symphony Orchestra – Karl Ahrdent (vez.)

### **Stabat Mater op. 46**

Keletkezés: 1952 – 1953. február 5.

Apparátus: szőlőének (S.I., S.II., A.), 6 sz. fiú (női) kar, zenekar  
(2 ob., 2 kl., 2 fg., 2 tr., 4 kürt., timp., vonóskar)

Ajánlás: George Bragg and his Boy Choir [George Bragg és Fiúkórusa  
részére]

Ismert források: 1) vázlatok (University of North Texas);

2) folyamatfoglalmazvány (zongorakivonat jell.) (BL Add. MS. 50, 803);

3) partitúratisztázata másolata Dohnányi javításával (FSU Kilényi–  
Dohnányi); 4) partitúratisztázata (University of North Texas)

Kiadás: AMP, 1956

Bemutató: 1956. január 16., Wichita Falls (Texas); ea.: Leonard Gillet, Lynn Jacobs (S. I–II.), Jimmy Carter (A); Denton Civic Boy's Choir; Texas College for Women Modern Choir; Wichita Falls Symphony Orchestra – Dániel Ernő (vez.)

Fontosabb sajtóreceptió:

- [Szerző nélkül,] „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16”, *Wichita Falls Times* (1956. január 8.).
- W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.).
- [Szerző nélkül,] „»Overwhelming« is Word on New Dohnanyi »Stabat Mater«”, *The Dallas Morning News* (1956. január 17.).

### **American Rhapsody op. 47** [Amerikai rapszódia]

Keletkezés: 1951 ősze [1952 nyara] – 1953. október 9.

Apparátus: zenekar (3 fl., 2 ob., 2 kl., 2 fg., 3 tr., 4 kürt, 3 hars., tuba, timp., ütők, vonóskar)

Ajánlás: „Composed in celebration of the 150th Anniversary of Ohio University”

Ismert források: 1) vázlatok (FSU Kilényi–Dohnányi); 2) partitúra tisztázat kisebb javításokkal (a felhasznált dalok kiírásával) (BL Add. MS. 50, 804); 3) partitúratisztázat (Schirmer Rental Library)

Kiadás: AMP, 1954

Bemutató: 1954. február 21., Athens (Ohio)

Fontosabb sajtóreceptió:

- [Szerző nélkül,] „The New »American Rhapsody«”, *Columbus Sunday Dispatch* (1953. december 20.).
- [Szerző nélkül,] „Newest Rhapsody To Have Premiere At Ohio University”, *Youngstown Vindicator* [?] (1953. december 27.).
- Esther Shane, Barbara Jefferson, „On a Personal Note: Dohnanyi, Ahrendt Give Performances”, *Tallahassee Democrat* (1954. március 3.).
- Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday”, *Ohio University Post* (1954. február).
- Gwen Roach, „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra”, *The Athens Messenger* (1954. február 22.).
- Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”, *Ohio University Post* (1954. február 26.).

**Aria for Flute and Piano op. 48/1** [Ária fuvolára és zongorára]

Keletkezés: 1958

Apparátus: fuvolára és zongorára

Ajánlás: Ellie Baker

Ismert források: 1) tisztázat (Ellie Baker tulajdona)

Kiadás: AMP, 1962

Bemutató: 1960. március, Boston; ea.: Eleanor (Ellie) Baker (fl.), zong.?

**Passacaglia for Flute Solo op. 48/2** [Passacaglia szólófuvalára]

Keletkezés: 1959 (a befejezés dátuma: 1959. június 13.)

Apparátus: szólófuola

Ajánlás: Ellie Baker

Ismert források: 1) vázlatok (FSU Kilényi–Dohnányi);

2) folyamatfogalmazványok (3 verzió) (FSU Kilényi–Dohnányi);

3) tisztázat (Ellie Baker tulajdona)

Kiadás: Broude Brothers, 1963

Bemutató: 1973, New York; ea.: Eleanor (Ellie) Baker (fl.)

***Twelve Short Studies for the Advanced Pianist***

[Tizenkét etűd haladó zongoristák számára]

Keletkezés: 1950

Apparátus: zongora

A sorozat darabjai: 1. g-moll, 2. B-dúr, 3. G-dúr, 4. C-dúr, 5. F-dúr,

6. A-dúr, 7. Fiszdúr, 8. Eszdúr, 9. b-moll, 10. C-dúr, 11. E-dúr, 12. Aszdúr

Ajánlás: –

Ismert források: 1) partitúratisztázat (Lichtpaus) (ZTI Dohnányi)

Kiadás: AMP, 1951

**Symphony (E) no. 2 op. 40** [2. szimfónia, E-dúr]

Keletkezés: 1943–1944 (1. verzió), 1954–1957 (2. verzió), 1957 (3. verzió)

Apparátus: zenekar (picc., 3 fl., 3 ob., 3 kl., bkl., 3 fg., kfg., 4 tr., 8 kürt, 4 hars., tuba, timp., ütő, 2 hf., vonósok)

Tételek: I. Allegro con brio, ma energico ed appassionato; II. Adagio pastorale, molto con sentimento; III. Burla (Allegro); IV. Introduzione, Variazioni con fuga sopra un corale di J. S. Bach, e Coda

Ajánlás: „Szüleim emlékének”

Ismert források: 1) 1. verzió partitúratisztázat (FSU Dohnányi);

2) végleges verzió partitúratisztázat (Complete Music, London)

Kiadás: 1. verzió – Lengnick, 1946

Bemutató:

- 1948. november 23., London (1. verzió); ea: Chelsea Symphony Orchestra – Norman Del Mar (cond.)
- 1957. március 15., Minneapolis (2. verzió); ea.: Minneapolis Symphony Orchestra – Doráti Antal (vez.)
- 1957. november 15., Minneapolis (3. verzió); ea.: Minneapolis Symphony Orchestra – Doráti Antal (vez.)

Fontosabb sajtóreceptió:

- John H. Harvey, „Concert Reviewed”, *St. Paul Dispatch* (1957. március 16.).
- Norman Houk, „Violinist Reveals a Rare Power With Symphony” [?]
- Edward L. Bolton, „Francescatti and a Premiere”, *The Minneapolis Star* (1957. március 16.).
- Norman Houk, „Dohnanyi’s Playing Belies His 80 Years”, *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.).
- John H. Harvey, „Minneapolis Symphony Review”, *St. Paul Pioneer Press* (1957. november 16.).
- John K. Sherman, „As Pianist, Composer, Dohnanyi Is »Giant«”, *The Minneapolis Star* [?].

### ***Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist. In Three***

**Volumes** [Napi ujjgyakorlatok haladó zongoristáknak, három kötetben]

Keletkezés: 1960. január (a befejezés dátuma)

Apparátus: zongora

Ajánlás: –

Források: 1) vázlatok (BL Add. MS. 50,805 A–B); 2) tisztázat

(BL Add. MS. 50,805 A–B)

Kiadás: Mills Music Co. (New York), 1962

### **Tervezett, de meg nem valósult művek**

- *Lustspielouvertüre* (forrás: zenei forrás – folyamatfogalmazvány töredék op. 45-nek, majd op. 46-nak számozva, kb. 1951–1952 [FSU Kilényi–Dohnányi])
- brácsaverseny (forrás: Herz Ottó levele Dohnányinak, 1954. március 15. [FSU Dohnányi] és Dohnányi viszontválasza, 1954. március 22. [FSU Dohnányi])

- fúvószenekari mű (forrás: Mark H. Hindsley levele Dohnányinak (1954. június 4. [FSU Dohnányi], ill. a témában összegyűjtött irodalom Dohnányi könyvtárában)
- fuvolatrió (kamaramű): zenei forrás (vázlatok [FSU Kilényi–Dohnányi])
- requiem: zenei források (vázlatok, folyamatfoglalmazvány-töredék [FSU Kilényi–Dohnányi])

### **Elutasított felkérések**

- variációs mű zenekarra az FSU dallamaira (forrás: Kuersteiner memoranduma, 1950. június 19. [idézi Rueth, 90])
- zongoraverseny (forrás: 1952. április 25., Dohnányi levele Schulhofnak [OSZK], a felkérő személye ismeretlen)
- könnyű zongoradarabok (forrás: Frances Clark levele a Clayton F. Summy Co. Music Publishernek [FSU Dohnányi])
- nagybőgődarab zongorakísérettel (forrás: Dohnányi Mária levelei Dohnányinak, 1955. május 18., június 4. és december 26. [ZTI Dohnányi], a felkérő Montag Imre)
- többszólamú hegedűdarab (forrás: Telmányi Emil levele Dohnányinak, 1957. július 27. körül [FSU Dohnányi])
- „szabadságharcos induló” az 1956-os forradalom tiszteletére (forrás: Dömötör Tibor, a Hungarian Freedom Fighters képviselőjének levele Dohnányinak, 1959. május 17. [FSU Kilényi–Dohnányi])

A Dohnányi amerikai műveit tárgyaló kortársi recenziókban a kritikusok az új darabokat általában nem választották el a szerző általuk ismert, korábbi kompozícióitól, sőt többnyire az életmű egységes, romantikus-konzervatív jellegét hangsúlyozták. Egyikük szerint:

Zenét lehetetlen bármiféle olyan címkével ellátni, amellyel a kortárs zenét jellemezzük kompozíciós technikájukra utalva. A *Ruralia Hungarica* (op. 32) Adagióját gazdag harmóniai textúra és nemes dallamvezetés jellemzi, kedélyesség árad az op. 41/2-es Scherzinéből és elképesztő humor az op. 44/1-es Burlettából. De a legfontosabb, hogy Dohnányi zenéje természetes és őszinte önkifejezés.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Angol eredetiből. C. B. Hunt Jr., „Hungarian Pianist Charms Peabody” [forrás nélkül] (1952. július 18.).

A *Suite en valse* (op. 39) lemezfelvétele kapcsán Dohnányi egy másik recenzió úgy vélekedett: bár a szóban forgó zene kissé idejétmúlt, a komponista kétségkívül jól bánik a 19. század végi zenei nyelvvel, ami valamelyest létjogosultságot ad esztétikájának.

[...] zenéje Dohnányi legtöbb művéhez hasonlóan eklektikus és konzervatív, skálája Ravel és Chabrier nyomdokaitól egészen a bécsi romantikáig terjed [...], s bár szellemiségében 19. századi gondolatvilágot közvetít – zenei stílusa kerüli a felfokozott érzelmek érdekében alkalmazott túlzó és torz ábrázolást –, ezt a legtöbb ma élő zeneszerzőnél (tekintve, hogy ilyen közegben nevelkedett) természetesebben teszi.<sup>18</sup>

Ravel, Chabrier és bécsi romantika? A kritikákban zeneszerzők egész sora merül fel lehetséges alkotói mintaként: a kézenfekvőbb Schumann-, Brahms-, Liszt-, Rahmanyinov-hatás mellett Richard és Johann Strauss, Csajkovszkij, Dvořák, Gershwin, de még Aaron Copland nevét is megemlítik. Az efféle rokonítások nem mindig tűnnek fel negatív színben. Némi ellentmondással sem törődve egy kritikus például úgy vélte, Dohnányi műve az előzményekben elhangzott zeneszámok (Brahms-, Liszt-, Schumann-darabok) egyvelegének hangzott, mindazonáltal a mesterművekkel mérhetően egyedi kompozíció.<sup>19</sup> Egy másik recenzió szerint Dohnányi nem epigonnak, inkább szintézisteremtőnek tetszik.<sup>20</sup>

Mint arról már szó esett, a zeneszerző Dohnányi megítélése tekintetében a kisebb és a nagyvárosokbeli recepció közt jelentős különbség mutatkozik. A vidék álláspontja félreérthetetlen: hogy a köreikbe tévedt komponista nem olyan megközelíthetetlen, mint számos kortársa, azt leginkább szerencsés körülménynek tekintették. Ahogyan Paul Fontaine fogalmazott: Dohnányi megkíméli közönségét attól, hogy mindenáron valami újat és szokatlant tűzzön műsorára.<sup>21</sup> Éppen ezért stílusának leírásakor szinte védelmükbe vették őt, s vele együtt persze saját és közönségük ízlését is – a wisconsini Dohnányi-fesztivál kritikusa például a következő szavakkal:

18 Angol eredetiből. H. C. S., „Dohnanyi: *Suite en valse*”, *The American Record Guide* (1949).

19 Hilda K. Sagris, „Distinguished Pianist Opens Symphony Season”, *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.).

20 Oscar Rosen, „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival”, *The Daily Cardinal* (1955. november 22.).

21 Paul Fontaine, „Ernst von Dohanayi [sic] Noted Pianist Presents 7th Recital”, *Athens Messenger* (1956. április 16.).

De van itt valaki, aki több mint előadó, aki kompozíciói révén a nagy, brahmsi romantikus hagyományhoz tartozik. Ez azonban nem azt jelenti, hogy bárkit is másolna. Szilárdan halad saját zsenialitásának útján. Olyan zenét ír, ami élni fog, olyan zenét, ami zene. Ő modern, de nem modernista. Szereti a dallamot, és le is írja. Nem adja át magát a kakofóniának és a zajnak, melyet kortársai, úgy tűnik, nélkülözhetetlennek tekintenek, és nem osztja a dúrakkordtól való félelmüket sem!<sup>22</sup>

New York és Chicago ugyanakkor korántsem tűnt ilyen megértőnek a Dohnányi-stílus korszerűtlenségét illetően. A kritikusok ugyan nem lepődtek meg azon, amit hallottak, mégis kissé lekezelően bántak a szerzővel. Mintha kóros tévelygőről értekeznének, amikor mérlegre teszik például a 2. zongoraversenyt, s megállapítják róla: kicsit talán korszerűbb, mint más művei, de még mindig nem kielégítően. A hivatalos amerikai zenei élet értékeléséhez érdemes egy 1952-es, New York-i kiadású lexikon Dohnányi-szócikkét fellapozni:

Az a rajongás (vagy talán tömjénezés volna a megfelelő szó), mellyel a fiatal Dohnányi Johannes Brahms felé fordult, nagy hatással volt zenei stílusára [...] Soha nem sikerült önálló személyiséggé válnia zenéjében. Nem hagyta, hogy befolyásolják az új ötletek, technikák és kifejezésmódok, melyek körülötte teret nyertek. Zenéje még azon ritka esetekben sem öltött egyéni jelleget, amikor zenei alapanyagát a magyar népzeneből vette – követve ünnevelt honfitársait, Bartókot és Kodályt. Egyszerűen soha nem nőtte ki szerelmét a német posztromantika iránt, s ekként soha nem fejlődött érdekes és elbűvölő komponistából nagy zeneszerzővé.<sup>23</sup>

Mivel az amerikai kompozíciók bemutatójára és további előadásaira jellemzően nem nagyvárosokban, hanem szerényebb kulturális élettel és szűkebb esztétikai látókörrrel bíró vidéki városokban került sor, fogadtatásukat általában nem árnyalták efféle elvárások. A lelkes hangvételő, ám gyakran szakmai tájékozatlanságról árulkodó írárok azonban éppen ezért csak kevés esetben használhatók fel a művek elemzése során.

Ami pedig az utókor tudományos értékelését illeti: a Dohnányi életművét kisebb-nagyobb részletességgel feldolgozó, ez idáig megjelent munkák nem választ-

<sup>22</sup> Angol eredetiből. Alexius Baas, „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here”, *The Capital Times* (1955. november 21.).

<sup>23</sup> Angol eredetiből. David Ewen (ed.), *The Complete Book of 20th Century Music* (Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1952), 105.

ják el határozottan az amerikai periódus zeneszerzői termését a korábbiaktól, bár alapvetően kronologikus fejezetelésükből adódóan külön említik azt. Vázsonyi például öt alkotói periódust körvonalazott óvatosan, de ezek közül csak hármat jellemzett közös zenei stílusjegyekkel: az első (1905-ig), a berlini (1905–1915) és a magyaros (1915–1930) szakaszt.<sup>24</sup> A két utolsó korszakot az életrajzi események alapján különítette el, abból kiindulva, hogy Dohnányi sorsának súlyos fordulópontjához (1944–1947) konkrét zenei jellemzők híján is joggal köthetjük egy új alkotói periódus kezdetét. Ennek ellenére megkísérelte az amerikai művek stílusának leírását: a fiatal elmére valló technikai bravúrok, ugyanakkor a 20. század előtti hagyományokhoz való ragaszkodás kettősségét emelte ki. Az *Amerikai rapszódia*ról például a következőt írta:

A darab gondtalanul gyönyörködtet, nemesen szórakoztat, s megint egyszer alkalmat ad a formaépítésnek, a motívumok mesterien könnyed összeszövésének, a hangszerek művészi kezelésének és egymáshoz illesztésének gyakorlására. Most is, élete végén, szinte lázban tartják a zeneszerzés problémái. Nem a mondanivaló rovására, de hallatlanul fontosnak érzi a mesterségbeli tudás gyakorlását, fejlesztését. [...] Ezt is küldetésnek tekintette tehát: a világ figyelmének felhívását arra, hogy a 20. század közepén is lehet olyan zenét írni, amely az annyira lebecsült szabályoknak megfelel.<sup>25</sup>

Vázsonyihoz hasonlóan korszakolta az életművet Kiszely-Papp is (kiegészítve az általa részletesen tárgyalt gyermek- és ifjúkori művek csoportjával), s ő elsősorban az amerikai darabok különleges előadói apparátusaira hívta fel a figyelmet.<sup>26</sup> Podhradszky szintén öt periódust különített el, de másképp korszakolt (1894-ig, 1894–1910, 1911–1925, 1926–1943, 1944–1960). S míg a korábbi szakaszokat egyáltalán nem jellemezte, az amerikai műveket a következőképpen minősítette: „az utolsó nagy kompozíciók haláláig”.<sup>27</sup> Hozzájuk képest az *MGG* Dohnányi-szócikkének szerzője, Thomas Schipperges sokkal határozottabban leválasztotta az amerikai darabokat az oeuvre törzséről, amikor az életművet a következő három részben tárgyalta: hangszeres, vokális és amerikai kompozíciók<sup>28</sup> – leírásából

24 Vázsonyi, 100–108; 128–140; illetve 187–188 és 207–210.

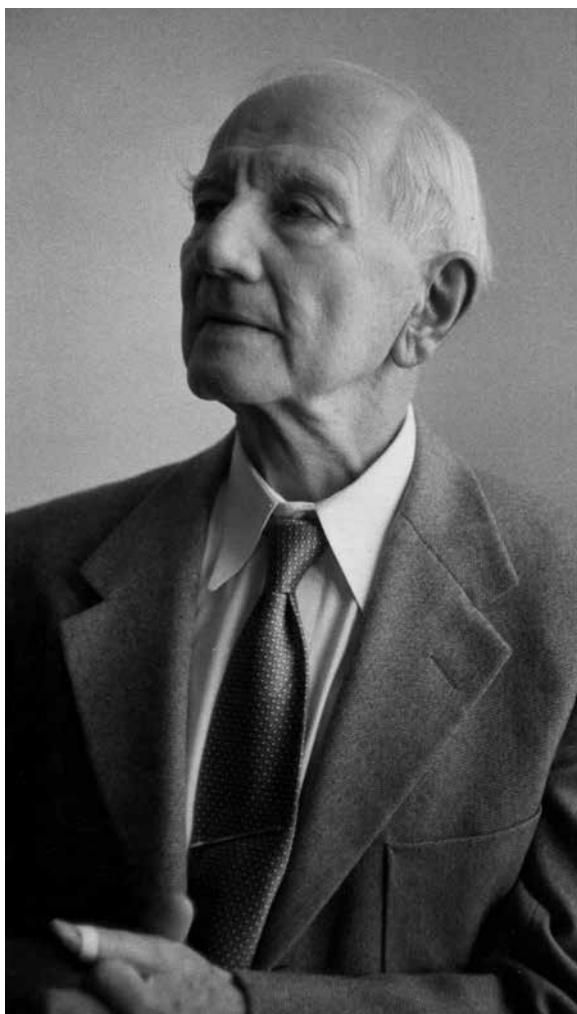
25 Vázsonyi, 296 és 297.

26 Kiszely-Papp, 24.

27 Podhradszky, 358.

28 Thomas Schipperges, „Ernő (Ernst von) Dohnányi”, in Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 5, Cov-Dz* (Kassel: Bärenreiter, 2001), 1190–1196. hasáb.



*Kései portré*

ugyanakkor sajnos nem derül ki, hogy a merőben más alkotói körülményeken túl mi indokolta a kései művek elkülönítését. Végül William Lee Pryor abban látta az op. 43–48-as műcsoport egységes jelentőségét, hogy véleménye szerint kivételesen nagy szerepet játszott Dohnányi posztumusz zeneszerzői recepciójában és rehabilitációjában.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> William Lee Pryor, „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241. Magyarul: „Dohnányi Tallahasseeben” (ford. Fejérvári Boldizsár), in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 27–28.



Frances  
Magnesszel

### HEGEDŰ- ÉS HÁRFAVERSENY AMERIKA SZÁMÁRA

Dohnányi legnagyobb szabású amerikai műve, a 2. hegedűverseny (op. 43) csak részben tartozik az itt tárgyalt periódushoz, hiszen első két tétele még Argentínában íródott. Mint azt a kézirat datálása tanúsítja, a szerző a darab első felével már 1949. szeptember 3-án, azaz Tallahassee-be indulása előtt hat héttel elkészült. Mire október 17-én Floridába érkezett, valószínűleg a fennmaradó tételek munkálataival is jócskán előrehaladt, hűga ugyanis az amerikai letelepedés híreire reagálva október 31-én már így írt:

De aminek a jó hírek közt legjobban örültem, az op. 43-ra vonatkozott, ennek kész 3 tételére, a 4-iknek „majdnem” befejezésére, és annak, hogy minden valamire való muzikális lélek el van ragadtatva a műtől.<sup>30</sup>

A mű argentinai kötődését jelzi, hogy 1949 augusztusában az addig elkészült tételeket ott is bemutatták egy zártkörű előadáson.<sup>31</sup>

30 Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1949. október 31. (ZTI Dohnányi).

31 Ld.: Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1949. augusztus 9. és 22. (ZTI Dohnányi).

Más szempontok miatt ugyanakkor a kompozíció határozottan az amerikai periódushoz kapcsolódik, hiszen az ősbemutató az Egyesült Államokban zajlott le, ráadásul egy amerikai hegedűművészről, Frances Magnes (férjzett nevén: Shapiro) számára készült.<sup>32</sup>

Nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy a megbízást ki kezdeményezte, annyi mindenesetre bizonyos, hogy Schulhof aktív szerepet vállalt a szerződés előkészítésében. Az impresszárió joggal szorgalmazhatta egy olyan új, reprezentatív kompozíció megírását, amely a megelőző opuszhoz, a 2. zongoraversenyhez (op. 42) hasonlóan megalapozhatta volna Dohnányi érvényesülését új hazája koncertéletében, de amelynek előadására a szerző közreműködése nélkül is esély lehet. Magnes a megbízás idején nagy reményekre jogosító ifjú hegedűművésznek számított, karrierje azonban nem bontakozott ki (véltetőleg családi okból), így az utókor nemigen tartja számon. Dohnányi maga is nagyra értékelte, egy alkalommal például temperamentumos és „kivételesen jó, virtuóz hegedűs”-ként jellemezte.<sup>33</sup> Dohnányi húga, Mici leveleiben többször is megjelenik az a remény, hogy Frances Magnes személye politikai szempontból is kedvezhet Dohnányinak. Frances édesapja, Judah Leon Magnes ugyanis az Egyesült Államokban és Izraelben egyaránt tevékenykedő, ismert reform-rabbi volt. Lehetséges tehát, hogy Schulhof és az antiszemitizmussal vádolt Dohnányi valamiféle szimbolikus gesztusnak szánta az amerikai zenei nyilvánosság felé a prominens zsidó családból származó hegedűművészről való együttműködést. Emellett talán Magnes tényleges segítségére is számítottak a rágalmak elleni harcban – legalábbis Mici levelének tanúsága szerint:

Sokat gondolkodtam a levél elolvasása óta, mit lehetne csinálni, mert kell egy útnak lennie, melyen járva az ember igazságot szolgáltathat magának. Talán megfelelne, hogy Fr. Magnes, vagy az apja (ha él) erélyesen tiltakozik és fenyegetőzik vagy okosan beszél annak a ligának a vezetőjével,<sup>34</sup> aki talán szintén csak félrevezetett egyén.<sup>35</sup>

Mindez persze csak Mici ötlete volt, és nem maradt fenn azzal kapcsolatos forrás, hogy a Magnesszel való kapcsolatfelvételt akár Dohnányi, akár Schulhof részéről kifejezetten ilyen szempontok vezérelték volna.

---

32 Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi).

33 Dohnányi levele Sir Malcolmnak, dátum nélkül (FSU Dohnányi).

34 Valószínűleg az American Veterans Committee-ről van szó; ld. az 1. fejezet *Érvényesülési harcok* c. alfejezetét.

35 Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1952. június 16. (ZTI Dohnányi).

Az együttműködés kézzelfoghatóbb oka az volt, hogy Magnes 2500 dollárt fizetett a kompozícióért, ami igen magas összegnek számított: a zeneszerző pár év múlva a *Stabat Mater*-ért csupán 500, az *Amerikai rapszódia*-ért pedig 1000 dollárt kapott.<sup>36</sup> Ráadásul a művésznő, aki a bemutatót követő öt évre vásárolta meg a kompozíció előadásának jogát, Amerikán kívül is rendszeresen koncertezett, így Dohnányi joggal számíthatott arra, hogy műve európai pódiumokon is megszólal majd. Más kérdés, hogy ezzel kapcsolatban csalódnia kellett, s már a bemutató is késlekedett – vélhetőleg Magnes elfoglaltságai miatt. „Vétek, hogy az a hegedűs leányzó nem áll ki az op. 43-mal” – dohogott emiatt Mici 1950 májusában.<sup>37</sup> A kooperáció mindazonáltal alapvetően sikeresnek bizonyult: a mű kritikussai közül többen azt dicsérték, hogy Dohnányi a művet kifejezetten Magnes előadói személyiségére szabta.<sup>38</sup>

A tallahassee-i, zártkörű bemutató, melyen a szerző vezényletével az FSU zenekara működött közre, nagy sikert aratott a helyi meghívottak körében. A komponista maga is rendkívül elégedett volt az interpretációval:

A hegedűverseny előadása nagyon szép volt. Magnes úgy játszotta, mint azt szebben nem lehet. Még a diákzenekar is kitett magáért.<sup>39</sup>

Az est sikeréről nemcsak Ilona von Dohnányi visszaemlékezése tanúskodik,<sup>40</sup> hanem Mici levele is, melyben ismét hangot adott politikai természetű reményeinek:

Édes Ernic, éppen most fejeztem be Marcsának egy levelet [...] utolsó ápr. 27-én írt leveletekről, a heg.conc „próbá”-járól, arról a nagy hatásról, melyet ez a mű a hallgatóságra tett. [...] Gyönyörű lehetett, és most csak azt kívánom, ilyen hatást váltson ki ez a mű mindenütt ahol felhangzik, lehettek ott az „ősbemutatón” és ismétlődjék a tomboló siker, extázis, könnyes szemek, meghatottság és szóljon ez a műnek és alkotójának mindenekelőtt. És ha még az igazságosság útját is megnyitná ezzel az előadónak művészete, személye, akkor beteljesedik hő kívánságom.<sup>41</sup>

36 Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilenyi–Dohnányi).

37 Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. május 14. (ZTI Dohnányi).

38 Ld.: Olin Downes, „Work by Dohnanyi Introduced Here”, *The New York Times* (1952. február 15.).

39 Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. *Családi levelek*, 241–243, ide: 242.

40 Ilona von Dohnányi, 194–195.

41 Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1951. május 11. Ld. még: 1952. április 6. (ZTI Dohnányi).

A nyilvános ősbemutatóra tehát 1952. január 26-án a texasi San Antonióban került sor. Kérdés, hogy milyen kapcsolatok vezették erre felé Dohnányiék, hiszen a zeneszerző soha addig és azután nem járt a városban, s a karmesterrel, Victor Alessandróval való együttműködésére sincs további példa. Jelentősebb ennél a mű pár héttel későbbi, 1952. február 15-i, New York-i előadása, melyen viszont Dohnányi nem vett részt a már említett okból, nevezetesen hogy mélyen megbántotta a város zenei életének korábbi reakciója az őt ért igaztalan politikai vádakra. (Annak ellenére sem volt hajlandó New Yorkba utazni egyébként, hogy Magnes a privát körű bemutató után több levelében nyomatékosan kérte erre.<sup>42</sup>) Szó volt már arról is, hogy a Hegedűverseny itt hűvösebb fogadtatásra talált, mint Tallahassee-ben és San Antonióban. A koncertről szóló öt, viszonylag terjedelmes recenzió hasonló következtetésre jut: a 2. hegedűverseny kellemes, ám lelembozóan konzervatív kompozíció, mely elsősorban Magnesnek köszönheti a hallgatóságra tett kedvező hatását.<sup>43</sup>

Dohnányi a 2. hegedűverseny befejezésétől a mű privát körű bemutatójáig eltelt időszakban, tehát az első másfél tallahassee-i évben csak a *Twelve Short Studies for the Advanced Piano* című etűdsorozatán dolgozott. A *Three Singular Pieces* (op. 44) komponálásához feltehetőleg már a Hegedűverseny tallahassee-i bemutatója után látott neki – a nyomtatott kottában 1951. május–júniusi datálás szerepel. Az etűdsorozat, illetve a három zongoradarab inspirációja, funkciója nem igényel találgatást: Dohnányi egyfelől újra tanítani kezdett, zongoraművészként pedig minden bizonnyal szükségét érezte, hogy friss műveket is közönsége elé vigyen. Mint láttuk, 1949–1960 közti repertoárján nagy hangsúllyal szerepeltek saját kompozíciói, különösen újabb darabjai. Ezt figyelembe véve némileg meglepőnek látszik, hogy az op. 44-es művek közül az első kettőt csak befejezésük után egy évvel, a *Perpetuum Mobilét* pedig egyáltalán nem tűzte műsorára.

Szemben a Hegedűverseny jól dokumentált történetével és születésének a zongoradarabokéhoz hasonlóan világos praktikus okaival, Dohnányi következő amerikai művének, a *Concertino hárfára és kisenekarra* (op. 45) című kompozíciónak keletkezését számos kérdés övezi. Az életrajzírók hallgatnak a darab születésének

42 Frances Magnes levelei Dohnányinak, „Wednesday” [vlsz. 1951. május 2.], illetve 1951. június 28. (FSU Dohnányi).

43 John Briggs, „Dohnányi’s Violin Concerto”, *New York Post* (1952. február 15.); Olin Downes, „Work by Dohnányi Introduced Here”, *The New York Times* (1952. február 15.); Francis D. Perkins, „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony”, *New York Herald Tribune* [?]; Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie”, *New York Journal* (1952. február 15.); Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).

körülményeiről – Rueth és Ilona von Dohnányi egyáltalán nem említi, de még Vázsonyi is csupán a következőket írja róla:

Az 1952-ben keletkezett Concertino hárfára (Op. 45) csak 1963-ban került bemutatásra, és ma is még avatott tolmácsra vár. A hangszerezés problémáiban oly tökéletesen eligazodó Dohnányi nemcsak ötletes és szép, de egyúttal hálás darabbal ajándékozta meg ezt a mostohán kezelt műfajt.<sup>44</sup>

Nemcsak az utókor hanyagolta el a művet: a Concertino Dohnányi egyetlen olyan, opuszsámot viselő zenekari kompozíciója, amelyet a szerző életében nem mutattak be. A mű először 1963-ban, a Dohnányihoz hűséges Athensben szólalt meg Lucile Jennings, az Ohio University hárfaművésztanára előadásában, Karl Ahrendt vezényletével.

Különös módon az amerikai évekhez kapcsolódó gyűjteményekben is alig maradt fenn olyan dokumentum, amelyben a Concertinót érinti. Az egyik nyomot, amelyen a mű keletkezését illetőleg elindulhatunk, Dohnányi 1952. április 25-i, Schulhofnak írt, szűkszavú levele jelenti. Ebből úgy tűnik, a kompozíció, melynek a műjegyzékek szerint nincs ajánlása, mégiscsak valamiféle felkérésre készült. A zeneszerző a következőt írta menedzserének:

[...] mint ahogy már tudod, a hárfakompozíciót szívesen megcsinálom. Esetleges változtatásokba azonban csak úgy megyek bele, ha azok szükségességét magam is belátom. Egyébként minden más rendben van. Valószínű, hogy augusztus előtt leszek vele kész, biztosra azonban nem ígérhetem.<sup>45</sup>

Dohnányi valóban befejezte augusztusban a „hárfakompozíciót”, de nemcsak ebben a tekintetben bizonyult helyesnek prognózisa, hanem abban is, hogy a titokzatos megrendelő változtatásokat kér majd. Négy évvel későbbre datálódik az a levele, melyben kiadójának jelezte, hogy a Concertino nemrégiben küldött zongorakivonatának és javított partitúrájának kiadását egyelőre el kell halasztani, mégpedig a következő okból:

---

<sup>44</sup> Vázsonyi, 298.

<sup>45</sup> Dohnányi levele Schulhofnak, 1952. április 25. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, 10.

Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfával csak azt nem, amire az való.<sup>46</sup>

Ebből már világos tehát: a Concertino eredetileg Edna Rosenbaum Phillips (1907–2003) számára készült. Az autográf partitúratisztázat címlapjának tanúsága szerint valóban létezett valamiféle ajánlás, ám ennek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta, vagyis az együttműködés egy ponton megszakadt.<sup>47</sup> A Philadelphiában működő, neves hárfaművésznő, Edna Phillips a modern hárfajáték atyjának, Carlos Salzedónak egyik legkiválóbb tanítványa volt, s a huszadik századi amerikai hárfairodalom egy sor darabját neki ajánlották. A kortárs repertoár szűkössége miatt ugyanis számos megbízást adott zenekari hárfaművek komponálására, melyhez az anyagi háttérét férje biztosította.<sup>48</sup> A művésznő azonban elkötelezett híve volt a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedo-iránynak, s úgy tűnik, Dohnányival nem tudott együttműködni. Egy visszaemlékező szerint igen csalódott lett, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott, ezért kereken visszautasította előadását.<sup>49</sup> A visszautasítás persze nem volt ilyen nyílt, hiszen Phillips egy későbbi levelében a zeneszerző elnézését kérte, hogy egy éve nem történt előrehaladás a Concertino ügyében. Jelezte továbbá, hogy még tanulja a darabot, s igyekszik megfelelő helyszínt és időpontot találni a bemutatóhoz.<sup>50</sup> Dohnányiné még egy 1956 őszi levelében is annak a hiú reményének adott hangot, hogy a premiere mégis sor kerülhet, mert talán „a londoni sikerek hatottak az illető hölgyre”.<sup>51</sup>

46 Angol eredetiből. Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi).

47 Mindenesetre ezen a ponton még nem szakadt meg végleg kapcsolatuk: Dohnányi európai körútja után Schulhof egyszer még biztosan tervezett Phillipsszel találkozást, mint az Dohnányihoz írott 1956. október 8-i leveléből kiderül (FSU Dohnányi).

48 Például Harl McDonald: *Suite from Childhood Concerto*, Vincent Persichetti: *Serenade no. 10*, Paul White: *Sea Chanty Quintet*. Többek között e művek kézírata is a University of Illinois at Urbana-Champaign zenei könyvtárának Edna Rosenbaum Phillips-gyűjteményében található. Phillipsről ld. például: Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, in *The American Harp Journal* 19/3 (2004. nyár), 55.

49 Sara Cutler (American Harp Society) közlése (e-mail, 2008. szeptember 23.).

50 Edna Phillips levele Dohnányinak, [évszám nélk.] augusztus 28. (FSU Dohnányi).

51 Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. október 10. (FSU Dohnányi).



*Athensi zenekari próba pillanatai*



Ilona nemrégiben előkerült személyes naplóinak néhány szórványos bejegyzése alátámasztja a fentieket.<sup>52</sup> Ezekből azt is megtudhatjuk, hogy a zeneszerző igen nehezen haladt a kompozícióval, amin a honorárium Ilona részéről megalázóan alacsonynak ítélt összege sem segített. A Concertinót övező kérdések sorát bővíti Dohnányi húgának egy megjegyzése. Tudni való, hogy Mici, aki gyermekkor óta

---

<sup>52</sup> Zachár Ilona személyes naplói, 1952–1956 (ZTI Dohnányi).



aktívan követte bátyja zenei működését, Amerikába írott leveleiben is fáradhatatlanul érdeklődött az újonnan készült művekről. Felvételeket követelt, leírásokat kért vagy egyszerűen csak felsóhajtott: bárcsak hallhatná a darabokat. S míg oldalakat töltött meg a sosem hallott Hegedűverseny, a *Stabat Mater* vagy az op. 44-es zongoradarabok iránt való vágyakozásának taglalásával és előadatasi lehetőségeiket illető javaslataival, a Concertinót alig említette. Meglepő tájékozatlanságot sejtetnek az alábbi, 1957-ben írott sorai is:

Állítólag, Maga, Ernőm a hárfaconcertójáról írt Rékainak, aki azonban nagy elfoglaltsága miatt annak előadásáról lemondott (Igaz? Nem hiszem, hogy Maga ezt a concertot neki ajánlotta volna.) Most azonban egyik tanítványa, éppen a fent nevezett Lubik leány [Lubik Hédi] szeretné játszani és tudni, hogyan lehetne ezt a művet megszerezni.<sup>53</sup>

Úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi valamiért még a szokottnál is kevesebbet árult el e művéről. Mici megjegyzése ráadásul további kérdéseket vet fel, hiszen arról sincs tudomásunk, hogy Dohnányi megkereste volna ez ügyben Rékai Miklós hárfaművészt, a Filharmóniai Társaság Zenekarának egykori tagját és titkárát. Tekintetbe véve azonban a zeneszerző 1950-es évekbeli lesújtó magyarországi megítélését, illetve hogy más esetekben egyáltalán nem keresett kapcsolatot Magyarországon maradt kollégáival, ez nem látszik valószínűnek.

A rendelkezésünkre álló források alapján mindössze tehát annyit állíthatunk: a Concertinót eredetileg abban a reményben komponálta Dohnányi, hogy Edna Phillips mutatja be, de ez végül nem történt meg. Kérdés marad azonban, hogy pontosan milyen szerepe volt Phillipsnek a mű keletkezésében – például hogy kinek a kezdeményezésére történt a felkérés –, pontosan mikor és milyen indokkal utasította el a bemutatót, s legfőképp hogy a zeneszerző számára mégis miért volt vonzó éppen ez a megrendelés, amikor az együttműködés eredményességével kapcsolatban kezdettől fogva kételyei voltak.<sup>54</sup>

53 Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1957. április 23. (ZTI Dohnányi).

54 Dohnányi valószínűleg azzal is tisztában volt, hogy ha Edna elutasítja a darabot, a bemutató megszervezése komoly nehézségekbe ütközhet. Nemcsak az apparátus különleges volta miatt, hanem azért is, mert a vele legszorosabb kapcsolatban lévő két egyetemen ez idő tájt még nem volt hárfaoktatás, így valószínűleg a Concertino nehéz hárfaszólamának eljátszására alkalmas személy sem. (Érdekesség, hogy az OU zongoratanára, Eugene Jennings Dohnányi temetésén ismerte meg későbbi feleségét, a hárfás Lucil[e] Hight-t, aki így került Athensbe és bemutatta a művet.)

## ÚJ VALLÁSOS MŰ, RÉGI SZIMFÓNIA

Nagyjából a Concertino lezárásával egy időben, 1952 kora őszen történt, hogy George Bragg, a Denton Civic Boy Choir (Denton Városi Fiúkórus) vezető karnagya<sup>55</sup> megbízást adott Dohnányinak egy nagyszabású kórusmű megírására.<sup>56</sup> Erre a felkérésre született az amerikai évek, sőt az egész életmű egyik legvarázslatosabb kompozíciója, a kettős fiúkart, három szólistát és zenekart foglalkoztató *Stabat Mater* (op. 46). A napjainkban is működő együttest maga Bragg, a North Texas State College elsőéves egyetemistája alapította 1946-ban, a fiúkórusok egyesült államokbeli reneszánszának idején. Bragg egyébként később az amerikai fiúkórus-mozgalom kiemelkedő személyisége lett: énekkarával nemzetközi hírnévre tett szert, részt vett az amerikai fiúkórus karnagy-képzésben, s zenepedagógiai tapasztalatait tanulmányokban publikálta.<sup>57</sup> A Denton Civic Boy Choir igazi virágkora azonban csak az 1950-es évek végétől kezdődött, s a kórus Dohnányi megbízatása idején még újoncnak számított. A fiatal karnagy ambíciójához persze már ekkor sem férhetett kétség. Egy 1952. szeptember 25-i újságcikkből kiderül ugyanis, hogy Dohnányi távolról sem az egyetlen zeneszerző, akivel Bragg művet akart íratni.<sup>58</sup> S valóban, az elkövetkező évtizedek során több mint 125 kortárs zeneszerző gazdagította a kórus repertoárját. A közreműködő alkotók színvonala persze változó: Dohnányin kívül csupán az orgonista-egyházzenész Jean Langlais (1907–1991) volt nevesebb közülük, aki a párizsi Schola Cantorum tanáráként főként orgonadarabokat és egyházi kórusműveket komponált.

Hogy Dohnányi a kapcsolatfelvételt követően azonnal, örömmel elfogadta a megbízást,<sup>59</sup> az egzisztenciális nehézségeit tekintve aligha meglepő. Ám a karnagy valószínűleg nem kizárólag praktikus megfontolásból választotta a perifériára szorult, így hírnevéhez képest szerényebb honoráriummal is megelégedő komponistát. A megrendeléshez kapcsolódó dokumentumok nem említik ugyan, de

55 Az együttes 1956-tól Texas Boys Choir néven, 1957-től Forth Worth-i székhellyel működik. George Braggról és kórusáról ld. a *Boy Choirs Magazine* „Special George Bragg Issue” (2007. április–június) cikkeit; valamint a <<http://boychoirs.org/texas/denton000.html>> honlapot [2015. január 8.].

56 A megbízásról és a bemutató előkészületeiről ld.: [szerző nélk.,] „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16”, *Wichita Falls Times* (1956. január 8.).

57 Ld.: „The Texas Boys’ Choir’s Story”, *Etude* (1953. április), 7–9; *The Choir Parents’ Handbook* (Forth Worth: Texas Boys’ Choir, 1963); „The Pied Pipers – Boy Choirs in America”, *The Choral Journal* (1972. március), 9–11.

58 [Szerző nélk.,] „Denton Choir Commission to Dohnanyi” [forrás nélk.] (1952. szeptember 25.). Bragg naplójába ragasztott újságvágat (Bragg’s Estate).

59 Bragg, *The Choir Parents’ Handbook*, 28.



*A Teremtés betanítása Athensben*

Dohnányi 1949 elején – még amerikai letelepedését megelőzően – megfordult egyszer Észak-Texasban. Hangversenyei és mesterkurzusai igen kedvező fogadtatásra találtak, sőt a Fort Worth-i Texas Christian University igazgatója állandó egyetemi státuszt ajánlott neki. „A Mestert itt nagyon ismerik – írta egyszer Dániel Ernő. – Nemcsak Wichitát értem, de egész Texasben”.<sup>60</sup> Bragg választását befolyásolhatta tehát az is, hogy szűkebb környezete személyesen ismerte a zeneszerzőt, még ha ő maga akkor valószínűleg nem találkozott vele.

A felkérésről szóló híradások ugyan 1953 tavaszára helyezték kilátásba a bemutatót, az végül csak 1956. január 16-án valósult meg a texasi Wichita Fallsban (*D* koncert). A csúszást valószínűleg szervezési tényezők indokolták, hiszen Dohnányi viszonylag rövid idő alatt befejezte a művet: a zongorakivonatban 1953. február 5., a partitúrában pedig 1953. március 6. szerepel a lezárás dátumaként. Bragg naplójának bejegyzése szerint ő 1953. március 31-én kapott levelet Dohnányi-

<sup>60</sup> Dániel Ernő levele Dohnányinak, 1951. április 17. (FSU Dohnányi).

tól – „szombati”, azaz vélhetőleg március 26-i feladással –, melyben a szerző a munka befejezéséről számol be.<sup>61</sup> Magát a zongorakivonatot június 3-i keltezésű levelével együtt juttatta el a zeneszerző, a késést pedig azzal indokolta, hogy a metronómjelek beiktatása nehézséget okozott számára.<sup>62</sup> A premieren Dohnányi egy másik koncertmeghívás miatt nem tudott közreműködni, s helyettesítésére Dániel Ernőt kérték fel, aki ettől fogva több szállal is szorosan kötődött a kórus-hoz. A mű kedvező fogadtatásban részesült, bár a texasi kisváros viszonyainak megfelelően a sajtóreceptió anyaga meglehetősen szűkös.<sup>63</sup> Ugyan Dániel még angliai előadását is elkezdte szervezni, végül csupán egyszer sikerült műsorra tűzni a szerző részvételével: 1958. április 17-én, Athensben (111. koncert). A bemutatón évében megjelentetett mű kottájába Bragg kérésére került be az ajánlás: „to George Bragg and his Boy Choir”.<sup>64</sup>

A *Stabat Mater* bemutatója idején Dohnányit egy korábbi műve, a 2. szimfónia (op. 40) átdolgozása is foglalkoztatta. A mű két szélső tétele még a zeneszerző utolsó magyarországi hónapjaiban készült el (1944 júliusában, illetve októberében), de a középső kettőt is egy éven belül lezárta, bécsi tartózkodása során (1945 januárjában, illetve márciusában). A mű ősbemutatójára 1948. november 23-án, Norman Del Mar vezényletével került sor Londonban – Dohnányi azonban ezt nem hallhatta, hiszen ő ekkor éppen Argentínában küzdött mindennapi megélhetéséért. Tallahassee-ben azonban újra elővette a partitúrát, és rövid időn belül két átdolgozást is készített belőle. Mindkét verzió előadása Doráti Antal nevéhez fűződik: valószínűleg 1956. februári találkozásuk során merült fel az ötlet, hogy az idős szerző hatalmas apparátusú szimfóniáját a Minneapolisi Szimfonikus Zenekar mutassa be.

Szakdolgozatában James A. Grymes nagy alapossággal tárta fel a mű amerikai verzióinak keletkezéstörténetét és a forrásokban nyomon követhető kompozíciós folyamatot.<sup>65</sup> Az első átdolgozás datálásával kapcsolatban a *Tallahassee Democrat* 1954. július 25-i interjút vette alapul, melyben Dohnányi azt nyilatkozta:

61 Bragg naplóbejegyzése, 1953. március 31. (Bragg's Estate).

62 Dohnányi levele Braggnak, 1953. június 3. (The Music Library of the University of North Texas). Dohnányinak egyébként máskor is nehezeze esett metronómjelzéseket adni kompozícióihoz, ahogy arról a Fuvolapassacaglia kapcsán Ellie Bakernek írja (levélvázlat, FSU Kilényi–Dohnányi).

63 W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.); [szerző nélkül,] „'Overwhelming' is Word on New Dohnanyi 'Stabat Mater'” *The Dallas Morning News* (1956. január 17.).

64 Bragg naplóbejegyzése, 1953. április 9. (Bragg's Estate).

65 A dolgozat rövidebb változatát ld. uő, „Compositional Process in Dohnányi's Symphony in E major, Op. 40”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 139–163.

nyári munka gyanánt nekiáll szimfóniája újrահangszerelésének.<sup>66</sup> A komponista a műismertető szöveget író Donald Fergusonnak is úgy fogalmazott, hogy a Szimfónia átdolgozásának tíz évnyi pihentetés után (tehát 1954–1955-ben) látott neki – ennek megfelelően Grymes az átdolgozásokat 1954–1957 közé datálta.<sup>67</sup> Kérdéses persze, hogy Dohnányi milyen intenzitással foghatott neki a munkának 1954-ben, hiszen az első tétel revízióival csak 1956 szeptemberében, a többi tétellel pedig még később végzett. Könnyen lehetséges, hogy csak a Dorátival való, 1956. februári találkozást, s a bemutatóról való megegyezést követően látott érdemben munkához. Ugyanezt sugallja az átdolgozás mértéke: habár a komponista több levelében is „új szimfónia”-ként utalt a revízióra, s a híradások is ősbemutatóként hirdették előadását, a változtatás mértéke valójában nem volt olyannyira számottevő, hogy feltétlenül többesztendőnyi munkát kelljen feltételeznünk mögötte. (Szerző és előadó számára persze egyaránt előnyös lehetett, ha a művet nem átdolgozásként, hanem új kompozícióként vezetik be.) A bemutató 1957. március 15-én nagy sikerrel zajlott le Minneapolisban egy Dohnányi által is nagyra értékelt és a Szimfóniához is kapcsolódó, Bach–Beethoven-műsor részeként. (A sors fintora, hogy a Dohnányi által oly kedvelt *Stabat Mater*t ezzel szemben a Dohnányi által nem kedvelt Sibelius *Finlandiájával* együtt mutatták be.)<sup>68</sup> Ezt követően a zeneszerző tovább folytatta a revíziós munkát, melyben levelezésük tanúsága szerint Doráti maga is segítségére volt. E második, a finálé egy variációjától eltekintve kevés lényeges újdonságot hozó változat bemutatójára pontosan nyolc hónappal később, 1957. november 15-én került sor.

#### ATHENSI ARANYKOR – AZ UTOLSÓ MŰVEK

Dohnányi utolsó három műve az ohiói Athenshez kötődik, vagyis új hazáján belül is „vendégeskedés” eredménye. A szerző amerikai éveinek történetében az athensi Ohio University (OU) több szempontból is legalább olyan jelentős szerepet játszott, mint Tallahassee és az FSU. Az athensi barátságok története jól példázza azt is, hogy Dohnányi korábbi kapcsolatai milyen jelentőséggel bírtak az újabb ismeretségek kialakulásában. Ezúttal, mint láttuk, John Kirn volt az, aki felelősséget

66 [Szerző nélkül.] „Dr. Ernst von Dohnányi Plans His 77th Birthday”, *Tallahassee Democrat* (1954. július 25.).

67 Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

68 Sibelius volt az egyetlen olyan romantikus stílusú zeneszerző, aki iránt Dohnányi ellenszenvvel viseltetett (ld.: Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241, ide: 236).

vállalt Dohnányi személyéért az OU rektora, John Baker előtt. Igaz, pártfogására nem volt sokáig szükség, hiszen Dohnányi és Baker közt hamarosan erős rokonszenv támadt. A zeneszerző felesége így örökítette meg a sorsdöntő találkozást:

[1948.] November 29-e reggelén Dohnányi, Martha Kirn és én aggodalommal telve léptünk a rektor irodájába. Nyugtalanságunk azonban tovatűnt, amint Dr. Baker üdvözölt minket [...] Szókimondó nyíltsága és szellemes megjegyzései gyorsan feloldották a feszült légkört. Személyiségéből szilárd-ság és megbízhatóság áradt, s ettől biztonságban éreztük magunkat mellette. Olyan ember volt, aki habozás nélkül kiáll amellett, akit becsül. Ami azonban Dohnányi csodálatát felkeltette, s Bakert leginkább közel hozta hozzá, az a rektor humorérzéke volt. [...] Dohnányiban mély szeretet, bizalom és tisztelet alakult ki Dr. Baker iránt.<sup>69</sup>

Dohnányiék első athenszi tartózkodásuk elején Kirn otthonában laktak, ám hamarosan át is költöztek a Baker-házba, ahol ezt követően évről-évre vendégeskedtek. A két család szoros barátságot kötött. Schulhof így írt erről a rektornak még az első athenszi látogatás idején:

Nagy örömmel hallottam, hogy Dohnányi az otthonukban lakik, ugyanis legutóbbi leveléből tudom, milyen sokat jelent számára az Ön(ök) barátsága. Amióta Athensben van, ragyogó hangulatban ír – újra olyan boldog, mint tíz évvel ezelőtt. Valóságos csodát műveltek kedvességükkel.<sup>70</sup>

S hogy az elragadtatás kölcsönös volt, az alábbi sorok tanúsítják, melyeket a Baker házaspár vetett papírra Dohnányi 80. születésnapja alkalmából:

E levelet s jókívánságainkat azonban nem egyszerűen azért küldjük, mert oly sok évet éltél. Mély szeretettel teli gratulációinkat és jókívánságainkat emberi nagyságod miatt tolmácsoljuk neked. A sok-sok év alatt elszenvedett hányattatások, tragédiák és csalódások mit sem ártottak kedélyednek, jellemednek, s a mindenki álmait felülmúló, ragyogó sikerek sem tettek gögössé, önzővé. Te vagy az egyik legbölcsebb és legszeretetre méltóbb ember, akit ismerünk. A szó legigazabb értelmében vagy „mester”.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Angol eredetiből. Ilona von Dohnányi, 181.

<sup>70</sup> Angol eredetiből. Schulhof levele Bakernek, 1948. december 17. (OU Baker Files).

<sup>71</sup> Angol eredetiből. Bakerék levele Dohnányinak, 1957. július 22. (OU Baker Files).

Athensbe való visszatérései alkalmával Dohnányit az egyetemi közösség is mind nagyobb odaadással fogadta. Bár eredetileg évenként más-más zeneszerzőt akartak meghívni, Dohnányi első látogatásának sikere megváltoztatta a terveket. Baker évről évre azt írta leveleiben, hogy a legutóbbi látogatás sikere, szervezettsége és hasznossága felülmúlta az addigiakat,<sup>72</sup> s szavait a vendégeskedések lelkes sajtóvisszhangja is igazolja. Az athenszi recepció – mintegy félszáz hosszabb-rövidebb újságcikk – hangnemét jól jellemzi a már több alkalommal idézett Paul Fontaine 1950-ben, illetve 1957-ben írt beszámolója:

Az ünnepest zenész nagyságát tavaly hosszan tárgyaltuk e hasábokon, s aligha szükséges ismétlésekbe bocsátkoznunk. Azok a százak, akik azóta találkoztak vele, s bűvkörébe kerültek nem mindennapi személyiségének, művészetének, most boldogan üdvözlük őt újra körünkben. Ők voltak jelen tegnap este a Memorial Auditoriumban, ahol Dr. Dohnányi az Ohio University School of Music vendégprofesszoraként szolóestet adott. Ahogyan korábban, most is lebilincselte őket mesteri tudása az embernek, akin láthatólag nem fognak az évek.<sup>73</sup>

Kritikus már oly sokat írt évente visszatérő, ünnepest vendégünkről, Dr. Ernst von Dohnányiról, hogy már-már szokásának mondható. Mindazonáltal e világhírű zenész évenkénti látogatása soha nem szűnik meg zenei életünk számára érdekesnek lenni, ösztönzést adni és lelkesedést ébreszteni.<sup>74</sup>

Dohnányi Athenshez fűződő szoros szakmai és emberi kapcsolatainak ismeretében aligha meglepő, hogy 1951 őszén Baker őt, az FSU emigráns professzorát kérte fel az OU alapításának 150. évfordulóját ünneplő, reprezentatív zenekari mű komponálására. Dohnányi 1951. december 7-én említette először, hogy vállalná egy ilyen kompozíció megírását. A mű keletkezéstörténetét a továbbiakban részletesen dokumentáló levelezésből kiderül, hogy Dohnányi eredetileg közismert amerikai egyetemi dallamokat akart művébe szőni:

---

72 Ld.: Baker levele Schulhofnak, 1951. március 29. (OU Baker Files).

73 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Dohnanyi Makes His Second Visit”, *The Athens Messenger* (1950. március 20.).

74 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music”, *Athens Messenger* (1957. március 28.).

Arra gondoltam, hogy diák-dalokat használok fel – mint Brahms az *Akadémiai ünnepi nyitányban* –, főleg athensieket, ha vannak ilyenek. Talán Mrs. Baker hajlandó volna egy válogatást küldeni nekem ezekből.<sup>75</sup>

Bár a mű így szorosabban kötődött volna a megrendelő intézményhez, Baker és a zenei fakultás dékánja, Karl Ahrendt inkább arra próbálta rábeszélni a zeneszerzőt, hogy általánosan ismert népdalokat válasszon. Dohnányi jó egy évvel később belátta igazukat:

Alaposan átnéztem a Harvard Daloskönyvet. Sajnos nem találtam semmi olyasmit, ami megfelelő lenne a célra. [...] Így tehát meggondoltam magam és elvettem azt az ötletet, hogy egyetemi dalokat dolgozok fel a darabomban. Mivel találtam pár nagyon szép dallamot a „Fireside Book”-ban<sup>76</sup> úgy gondoltam, hogy írok valamiféle „Amerikai rapszodiát”. Ha te Elizabeth-tel segítenél néhány további „népdalt” találni – lehet néger vagy indián (ha van ilyen) – szörnyen hálás volnék. A Firesidebook népdalai nagyjából részletesek. Szükségem lenne pár táncdallamra (de nem újakra).<sup>77</sup>

Baker Dohnányi e kérését is nagyon komolyan vette, s többek között az OU zenei tanszékének folkloristáitól kért tanácsot.<sup>78</sup> Ennek ellenére a konkrét dallamok kiválasztásában nem volt tényleges szerepe, hiszen Dohnányi – valószínűleg már fentebb idézett levele írását megelőzően – az *Amerikai rapszódia* (op. 47) összes leendő szöveges dallamát megjelölte a *Fireside Book* című, nagy népszerűségnek örvendő ismeretterjesztő kiadványban.<sup>79</sup> Választása az alábbi dallamokra esett: *On Top of Old Smoky* (amerikai népi ballada); *I Am a Poor Wayfaring Stranger* (amerikai fehér spirituálé); *The Riddle Song* (angol népdal amerikai szöveggel); *Turkey in the Straw* (amerikai népdal); *Sweet Betsy from Pike* (angol népdal amerikai szöveggel).<sup>80</sup> Az autográf tisztázathoz tartozó forrásmegjelölés szerint

75 Angol eredetiből. Dohnányi levele Bakernek, 1951. december 7. (OU Baker Files).

76 Margaret Bradford Boni (ed.), *Fireside Book of Folk Songs* (New York: Simon and Schuster, 1947).

77 Angol eredetiből. Dohnányi levele Bakernek, 1952. augusztus 28. (OU Baker Files).

78 Ld. például Baker üzenetét Ahrendtnek, 1952. szeptember 10.; Ahrendt üzenete Bakernek, 1952. október 9. (OU Baker Files).

79 ZTI Dohnányi.

80 A választott dallamokat ki is írta magának egy vázlatlapra legfőbb jellemzőikkel és szövegeikkel együtt (FSU Kilényi–Dohnányi). A műbe került témák mellett szerepel további 10 dallam a vázlatlapokon, ezek nagy részét a *Fireside Bookban* is bejelölte (pl. *The Erie Canal*, *Arkansas Traveler*, *Swing Low*).



a levél keletkezésekor még hiányzó gyors táncdallamokat, két *country dance*-et, Dohnányi végül Hollace E. Arment gyűjteményéből kölcsönözte.<sup>81</sup>

Majdnem egy esztendőt vett tehát igénybe a megfelelő dallami alapanyag után való kutatás, de a kompozíciós munka a koncepció megváltoztatása után sem haladt a várt ütemben. Bár fentebb láttuk, hogy némely, szintén felkérésre készült darabja kifejezetten gyorsan készült, Dohnányi ez esetben a megrendelés számlájára írta az ihlet hiányát. A *Búcsú és üzenetben* így magyarázta:

Amikor kellett a pénz, kénytelen voltam mégis „rendelésre”, úgynevezett „commission”-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett. Emlékszem, az „Amerikai Rapszódia” két évig készült, mert hiába tanulmányoztam a régi amerikai népdalokat, nem éreztem ihletet, hogy azt a rövidke darabot összehozzam, s csak két év múlva jött el az idő amidőn végre úgy alkothattam meg ezt a művet, hogy megelégedetté tett.<sup>82</sup>

Végül 1953. október 17-én, két évvel a felkérést, s egy évvel a dallamok kiválasztását követően Dohnányi a partitúra elkészültéről értesítette ohioi barátait.<sup>83</sup> Ahrendt nem tévedett, amikor a bemutató előkészületei során azt jósolta, hogy a mű „fenséges fogadtatásban”<sup>84</sup> részesül majd: az athensiek az est során többször is állva ünnepelték Dohnányit; az OU pedig 1954 júniusában díszdoktori cím adományozásával ismerte el fáradozásait. A bemutató sajtóvisszhangja mindazonáltal kissé lelombozó. Túl a kritikusok elfogultságán, a csaknem kizárólag Dohnányi műismertetőjére támaszkodó, s olykor megdöbbenő tájékoztatlanságról árulkodó leírások jól jellemzik azt a kulturálisan kevésbé inspiráló közeget, amelyben a szerző amerikai évei alatt tevékenykedett. Egyfelől mulatságos, másfelől megrendítő, hogy Dohnányi legnagyobb szabású amerikai bemutatójáról olyan megállapítások láthattak napvilágot, mint hogy a mű Brahms *Akadémiai ünnepi nyitányának* rokona, mivel mindkettő a magyar zenei hagyományokon alapul, vagy hogy sok más magyar műhöz hasonlóan: rövid terjedelmű.<sup>85</sup>

81 A zenei autográfon tévesen „Armend” szerepel. Hollace E. Arment (†1976) zenetörténész és énekes volt, aki az országban több helyen tanított, utoljára a Florida Community College-on. Dohnányi talán ekkor ismerkedett meg vele – egy alkalommal Athesben közösen szerepeltek (52. koncert, Dohnányi vezényelt, Arment énekes szólista volt).

82 *Búcsú és üzenet*, 33.

83 Ahrendt levele Dohnányinak, 1953. október 28. (OU Baker Files).

84 Angol eredetiből. Baker levele Dohnányinak, 1953. december 23. (OU Baker Files).

85 Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday”, *Ohio University Post* (1954. február), illetve Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”, *Ohio University Post* (1954. február 26.).



*Dohnányiék a Baker család otthonában (Ilona mellett Ellie)*

Az *Amerikai rapszódia*nál is személyesebb ihletésű a két fuvolamű: az Áriát és a Passacagliát egyaránt John Baker egyik leánya, a fuvolaművész-növendék Ellie (Eleanor) Baker számára komponálta és ajánlotta a zeneszerző. Ellie visszaemlékezésében elmesélte, hogy a gyakori házi kamaramuzsikálások alkalmával szüleihez hasonlóan ő is közvetlen kapcsolatba került az Athensben vendégeskedő Dohnányival.<sup>86</sup> A zeneszerző valószínűleg ennek hatására döntött úgy, hogy komponál számára egy darabot: mi több, az Ária 1958-as elkészültét követően egy nagyobb szabású kompozícióval, a Passacagliával jelentkezett.<sup>87</sup> Utóbbi talán kevésbé közvetlenül kötődik Ellie személyéhez, de Bakerék egyöntetűen lelkesedtek érte – az alábbi idézetek közül az első a nagylány, a második édesapja tollából való:

<sup>86</sup> Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, *The Flutist Quarterly* 21/4 (1996. nyár), 60–66.

<sup>87</sup> Lawrence, „The Flute Compositions”, 62. Ellie egyébként valószínűleg rosszul emlékezett, hogy már 1959 telén egyeztetett a szerzővel a darab részleteiről, ugyanis csak 1959 után értesült az új fuvoladarab elkészültéről: ld. Dohnányihoz írott levelét, 1959. június 28. (FSU Dohnányi).

Kedves Dr. Dohnányi, a szólófuvolára írt darabja tökéletesen gyönyörű! [...] Micsoda kihívás! Ami a rendkívül nehéz részeket illeti, egyre jobban megkedvelem őket, s habár minél többet játszom, annál megvalósíthatatlanabbnak tűnnek, nem mondanék le róluk semmiért.<sup>88</sup>

Ellie csodálatosan érzi magát Fontainebleau-ban, és el volt ragadtatva a fuvoladarabtól, amit kapott. Azt mondta, szörnyen felvillanyozza, de félt, hogy vénasszony lesz, mire igazán jól el tudja játszani. Elizabeth-tel együtt nagyon-nagyon hálásak vagyunk, hogy megírtad számára.<sup>89</sup>

Dohnányi a kéziratot 1959. június 13-ra datálta a Passacaglia befejezését. Ellie – talán a technikai nehézségek miatt – csak 1973-ban mutatta be, jóllehet nyomtatásban már egy évvel az Ária után, 1963-ban megjelent. A szerző azonban az Ária bemutatóját sem érte meg. Az 1960 márciusában tartott premierről így csak John Baker tudósíthatott Dohnányinéknak:

Elizabeth-tel múlt héten Bostonban voltunk, hogy meghallgassuk Eleanor Baker diplomahangversenyét. Természetesen Ernő gyönyörű Áriáját játszotta, ami a lehető leglelkesebb fogadtatásra talált. Mellékelem Eleanor műsorának egy példányát. Elizabeth valószínűleg máris ír majd, hogy elmondja: minden nap gondoltunk Ernőre, s minden nap, amíg ott voltunk, beszéltünk róla és Rólad. Nem tudjuk még felfogni, hogy ezen a tavaszon nem lesztek velünk.

Ernő Áriája romantikus, érzékeny és mélyen megindító. Körülbelül 40, talán kicsit kevesebb hallgató volt jelen. Legtöbbjük régi barát volt, s mindannyiukat felkavarta és megindította Ernő műve. Milyen tragikus, hogy te és ő nem lehettetek jelen [...].<sup>90</sup>

---

88 Angol eredetiből. Ellie Baker levele Dohnányinak, 1959. július 13. (FSU Dohnányi).

89 Angol eredetiből. John Baker levele Dohnányinak, 1959. augusztus 3. (FSU Dohnányi).

90 Angol eredetiből. John Baker levele Ilona von Dohnányinak, 1960. március 14. (FSU Dohnányi).



## II. RÉSZ

•

## AMERIKAI MŰVEK



## 5. Reprezentatív darabok: *a Stabat Mater és az Amerikai rapszódia*

Dohnányi amerikai műveinek listájára tekintve az a benyomásunk támadhat, hogy az idős szerző kísérletező kedvére fölöttébb kedvező hatással volt a floridai napsütés, hiszen a kései darabok többsége valamilyen szempontból kivételesnek számít az életműben. Itt a szokatlan műfajválasztás, ott a soha korábban nem használt hangszerek vagy a különleges apparátus, amott pedig a feldolgozott dallamanyag jelzi: a zeneszerző az 1950-es évtizedben nemcsak fizikailag távolodott el gyökereitől. Felmerül a kérdés, vajon kompozíciós technikájukban, stílári jegyeikben, szellemiségükben is újdonságot hordoznak-e az amerikai művek, s ha igen, az pontosan milyen külső és belső körülményeknek köszönhető. Kiindulásképpen a két, intézményi felkérésre, reprezentatív bemutatóra készült kompozíciót vesszük górcső alá. Első pillantásra ugyanis a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* árulkodik leginkább új inspirációkról: a fiúkórusra komponált, érzelmes-vallásos szöveg és az amerikai (nép)dalokból szőtt egyetemi darab soha máskor nem keletkezhett volna Dohnányi pályáján.

„BILDE KÜNSTLER, REDE NICHT!”

– ÖNELEMZÉS ÉS FORMAKONCEPCIÓ DOHNÁNYINÁL

Számos kortársától eltérően Dohnányi nem szívesen beszélt saját kompozícióiról, s ez alól természetesen kései művei sem jelentenek kivételt. Tudunk olyan esetről, amikor kereken visszautasította a lehetőséget, hogy ő maga ismertesse darabját, pedig azt gondolhatnánk: egy-egy ilyen felkérés kiváló lehetőséget adott volna, hogy kifejtse, sőt védelmébe vegye a kortársaktól eltérő esztétikáját. Egy alkalommal például így írt az EMI lemezcég londoni képviselőjének:

Először is szeretnék helyesbíteni: nem ígértem önnek ismertetőt MINDEN Londonban felvett művemről, mert én vagyok az utolsó, aki ezeket képes lenne kielégítő módon megírni. Emellett nem hiszem, hogy illő volna saját darabjaimat méltatni.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Peter Andry-nak (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi).

Persze aligha egyszerűen illemtudásból fakadt a tartózkodása. A 2. szimfónia kapcsán a következőket írta Donald Fergusonnak, a koncertismertető szerkesztőjének:

Mrs. Dean megkért, hogy mondjak önnek néhány szót a művemről. Nem szívesen teszem, mert tökéletesen egyetértek Goethe szavaival: „Bilde Künstler, rede nicht! [Alkoss, művész, ne beszélj!]”, és jobban szeretnék csendben maradni.<sup>2</sup>

Dohnányi soraiból persze nem nehéz kiolvasni a burkolt kritikát azon kollégái irányába, akik előszeretettel boncolgatták saját műveiket. Valószínűleg úgy gondolta, hogy az ő kompozíciói nem igényelnek különösebb magyarázatot, illetve hogy csakis annak szükséges kommentálnia az alkotásait, akinek másképp nem érti, nem értheti meg a darabjait a közönség.

Azon kevés alkalommal, amikor mégis sikerült szóra bírni őt, többnyire az adott mű keletkezésével kapcsolatos tények ismertetésére szorítkozott. A fent idézett, az EMI-nak szóló levélhez például ilyen és ehhez hasonló, szinte mulatságosan tartalmatlan „önelemzések” csatlakoznak:

Az INTERMEZZO, Opus 2. No. 3., 1897-ben, Budapesten készült. A PASTORALE (opusz-szám nélkül) 1920-ban, Budapesten keletkezett, és egy magyar karácsonyi éneket dolgoz fel. Az ADAGIO NON TROPPO a RURALIA HUNGARICÁból, Opus 32/a, egy hét darabból álló, régi magyar népdalokon alapuló, 1924-ben, Budapesten komponált sorozat egyik darabja.<sup>3</sup>

Igaz persze, hogy Dohnányi egy helyütt azt is megjegyzi: a szóban forgó zongoradarabok nem bonyolultak annyira, hogy elemzést igényelnének. Csakhogy nagyobb szabású műveinek ismertetésekor is legfeljebb a formai jellemzők felsorolására vállalkozott. Ezzel egyfelől nyilvánvalóan egy régebbi tradícióhoz igazodott, amely nem várt el filozófiai-esztétikai elemzéseket az alkotótól, másfelől az is nyilvánvaló, hogy egy zenemű befogadását szerinte elsősorban a formai kérdések tisztázása könnyíti meg.

Érdekes volna megtudni, hogy zeneszerzőskurzusai során mekkora hangsúlyt fektetett a formatanra, vagy hogy miképp tanította a zenei formálás elveit – ezzel kapcsolatban azonban sajnos nem maradtak fenn dokumentumok. Zon-

---

<sup>2</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

<sup>3</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Peter Andrynak (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi).



goratanítványai mindenesetre úgy emlékeztek, hogy míg professzoruk az apró technikai részletekkel nem szívesen bíbelődött, addig a nagyformához, a forma interpretációjához előszeretettel szólt hozzá. Dohnányi egy fennmaradt angol nyelvű előadásvázlata is forma iránti érdeklődéséről tanúskodik.<sup>4</sup> Az előadásban Beethoven-zongoraszonáták elemzését tervezte (néhány Haydn- és Mozart-párhuzammal kiegészítve), de hangsúlyozta, hogy nem célja minden szempontra kiterjedő analízist végezni, hanem kifejezetten a struktúrát, az architektúrát kívánja vizsgálni. Az előadásvázlat terminológiája egyébként jó összefoglalást ad saját, angol nyelvű műismertetőiben is használt formatani fogalmairól (mint például *sonata form, exposition, development, recapitulation, 1st subject, 2nd subject, transition, rondo form* stb.), hiszen az előadás elsődleges célja éppen az volt, hogy orvosolja amerikai növendékeinek – tanáruk szerint súlyos – formatani és terminológiai hiányosságait.

Nem véletlen, hogy Dohnányi művei is leírhatók a Beethoven-zongoraszonáták elemzésekor használt, klasszikus formai terminusokkal. Zenei nyelvének több más aspektusához hasonlóan ugyanis a forma tekintetében is szinte kizárólag a 18–19. századi tradícióra támaszkodott. Stílusa így nem egyszerűen konzervatívnak mondható, de – különösen a tárgyalt periódusban – valóságos „zárványnak” tűnik a kortársi környezetben. Jellemző, hogy a sok tekintetben Beethoven és Brahms útját járó 2. szimfóniáját még 1957-ben is elég aktuálisnak érezte ahhoz, hogy átdolgozásokat készítsen belőle. Nála tehát a zenetörténeti kontextus fogalma még a kivételes esetekben is az 1950-es éveknél évtizedekkel korábbi darabokra és tendenciákra vonatkozhat. Vázsonyi úgy fogalmazott, hogy Dohnányi élete végéig „küldetésnek tekintette” a „szép” zene komponálását; továbbá úgy ítélte meg, hogy az életmű a hiányzó 19. századot hivatott pótolni a magyar zenetörténetben.<sup>5</sup> Ha ez talán némileg túlzásnak tűnik is, tény, hogy Dohnányi stílusa meglepően autonóm művészi értékrendről árulkodik. Persze ne feledjük: ez a bátorság valószínűleg nem független attól, hogy a szerző sokáig hatalmi pozícióban volt a budapesti zenei életben, vagyis darabjainak előadása nem ütközött akadályba.

Dohnányi legfontosabb zeneszerzői ideálja kétségtől Beethoven volt, akiről egy másik angol nyelvű előadásának vezérgondolatában úgy fogalmazott: egyszerre romantikus, azaz mondanivalójában szubjektív, és klasszikus, azaz a zenei szerkezetek tekintetében objektív, s éppen e kettősségnek köszönheti kivételes

---

<sup>4</sup> FSU Dohnányi.

<sup>5</sup> Ld. például: Vázsonyi, 297, 322–323.

nagyságát.<sup>6</sup> Dohnányi számára a beethoveni „objektív” formálási stratégia minden bizonnyal követendő példát jelentett, hiszen saját műveiben is a mértéktartó és világos zenei formákat részesítette előnyben. Valószínűleg éppen stílusának klasszikus formai gyökerei miatt tiltakozott az ellen, hogy művészetét egyszerűen „romantikus”-ként jellemezzék. „A romantika ilyen felemlegetése nagyrészt tudatlanságból fakad, és csupán hiábavaló kísérlet egy nehezen körülírható jelenség felcímkezésére” – nyilatkozta egy alkalommal.<sup>7</sup> A Dohnányi-jelenséget talán úgy ragadhatjuk meg leginkább, hogy a szerző bizonyos lélektani, alkati és életrajzi okok miatt nem érezte szükségét annak, hogy a 18–19. századi, elsősorban német zenei hagyományoktól elrugaszkodjon, mintha – Szabolcsi Bence kifejezésével élve – egy magától értetődően érvényes „zenei köznyelvet” használt volna.<sup>8</sup> Az egyetlen nagy zenetörténeti összefoglaló, mely egyáltalán tárgyalja Dohnányit komponistaként, a *New Oxford History of Music* úgy jellemzi őt: „abszolút eklektikussá fejlődött, [...] szabadon és gyakran igen ékesszólóan, *lingua franca* módjára alkalmazva a későromantika stílusát annak továbbfejlesztése nélkül”.<sup>9</sup> Hogy Dohnányi köznyelvként vagy közvetítő nyelvként tekintett-e zenei nyelvére, arról éppen formakoncepciója árulkodik a leginkább. Jellemző volt rá ugyanis, hogy bár a klasszikus formakincsből merített, a szokásos struktúrákat nagy szabadsággal alakította, keverte (Vázsonyi szavaival élve: differenciáltan és harmónikusán egybeépítette)<sup>10</sup> – mintha valamiféle készletből gazdálkodna. Bárhogy is, a formálás a Dohnányi-stílus egyik legértékesebb összetevőjének tekinthető. Számos kortársa, köztük Bartók is nagyra értékelte:

Igaz ugyan, hogy tulajdonképpen új nincsen zenéjében, stílusa alapjában véve a nagy német – eleinte Schumann, Brahms, később Wagner, sőt talán Strauss – epigonjáé, mint egyéni vonás csak a stílusok keverésének mi-kéntje jelentkezik. Művei, éppen erősen német karakterük következtében, magyar nemzeti szempontból kevésbé jelentékenyek, viszont nagy forma-

6 „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas”. Ilona von Dohnányi], 217–219, „Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio University” [Grymes közreadása].

7 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Artist To Present Concert Tonight”, *The Athens Messenger* (1951. március 1.).

8 Szabolcsi Bence, „A zenei köznyelv problémái”, *Magyar Zene* 7/5 (1966. november), 451–468.

9 Angol eredetiből. Gerald Abraham, „The Apogee and Decline of Romanticism, 1890–1914”, in Martin Cooper (ed.), *The New Oxford History of Music. Vol. 10. The Modern Age 1890–1960* (London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1974) = *The New Oxford History of Music*, 9.

10 Vázsonyi, 338.

készségük, előkelő zenei ízlésük nagy elterjedtséget biztosított számukra Budapesten kívül is.<sup>11</sup>

S végül érdemes mindehhez hozzátenni a következő adalékot: Dohnányi egy levelében a programzene és az abszolút zene különbségét úgy ragadta meg, miszerint előbbi „több mint egyszerű játék a formával”.<sup>12</sup> Bár túlzás volna ebből arra a következtetésre jutni, hogy legtöbb műve elsősorban „játék a formákkal”, e szempont mindenesetre kiindulásul szolgálhat a Dohnányi-művek analízise során.

### KLASSZIKUS FORMÁK KEVERÉKE: *STABAT MATER*

Egy, a *Stabat Mater* vázlatanyagához tartozó gépiraton a szerző a következőképpen összegezte műve szerkezetét: *A–B–A–B–C–A–B*.<sup>13</sup> (A 6. ábra a formaegységekhez kapcsolódó szövegrészeket mutatja, illetve feltünteti az alábbi elemzésben használandó, részletesebb formai jelöléseket is.) Mint azt Dohnányi képlete sejteti, a világos tagolása ellenére is folyamatos szövésű kompozíció különféle hangszeres formák körvonalait mutatja. (7. ábra) Ez a koncepció egyáltalán nem magától értetődő, hiszen azokra a *Stabat Mater*-megzenésítésekre, amelyekhez a művet keletkezési ideje (Poulenc, 1950), zenei stílusa (Dvořák, 1877; Verdi, 1898), vagy egyéb szempontok (Pergolesi, 1736) alapján kötni lehet, általában kétféle formai stratégia jellemző: vagy a vers strófahatárainak megfelelő, zárt tételekből építkeznek, vagy ha végigkomponáltak, a szöveg szuggesztív képei diktálják a szerkezetet. Dohnányi azonban más elvet követett: az ő feldolgozásában a szöveg tolmácsolása szigorú hangszeres formába illeszkedik, ami az említett szerzők közül leginkább még Dvořákra jellemző.

Dohnányi *Stabat Mater*-ét elsősorban olyan, kiírt ismétléssel rendelkező triós formaként értelmezhetjük, melyhez terjedelmes kóda csatlakozik. A szerző a fentebb már említett *lecture*-vázlatában Beethoven szonáta- és rondóformáit az *A–B–A* struktúrából vezette le, s ez a megközelítés saját *Stabat Mater*e esetében is célravezetőnek bizonyul. A formailag és hangnemi is összetett főrészen ugyanis elsősorban szonátaformára emlékeztet. Expozíciónak az ábra szerinti *A+B* szakasz felel meg (ismétlésének, illetve rekapitulációjának az *A'+B'*, illetve

11 Bartók Béla, „A magyarországi modern zenéről”, in *Bartók Béla írásai. 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, Tallián Tibor (közr.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 118–122, ide: 120.

12 Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

13 A folyamatfoglalmazványhoz tartozó betétlap, BL Add. MS. 50, 803.

strófa			szövegrész (szövegsorok száma)	Dohnányi jelölése	formarészek	tématerületek	ütemszám (összesen)
				A	zenekari ritornell		1–11 (11)
I.	1.	Stabat Mater			A	a1	12–23 (12)
	2.	Cujus animam				a2	24–34 (11)
					zenekari ritornell		34–37 (4)
II.	3.	O quam tristis		B	B	b1.1 b1.2	38–45 (8)
	4.	Quae maerebat ...cum videbat				b2	46–51 (6)
						52–58 (7)	
					zenekari ritornell		58–62 (5)
III.	5.	Quis est homo		A	A'	a'1	63–75 (13)
	6.					a'2	76–89 (15)
IV.	7.	Pro peccatis			zenekari ritornell	90 (1)	
	8.						
V.	9.	Eia Mater		B	B'	b'1.1	91–108 (17)
	10.	Fac ut ardeat Ut sibi				b'1.2	109–125 (17)
						b'2	126–135 (10)
					zenekari ritornell		134–137 (4)
VI.	11.	Sancta Mater		C	C	c1	138–148 (10)
	12.	Tui nati				c2	149–158 (10)
VII.	13.	Fac me vere			C'	c'1	159–168 (10)
	14.	Juxta crucem				c'2	169–182 (14)
				zenekari ritornell		182–192 (11)	
VIII.	15.	Virgo virginum		A	A''	a''1	193–204 (12)
	16.					a''2	205–215 (11)
IX.	17.	Fac me plagis			zenekari ritornell		215–217 (3)
					B	B''	b''1.1–b''1.2
	18.	Inflammatas		b''2			243–256 (14)
X.	19.	Fac me cruce		zenekari ritornell		256–263 (8)	
				kóda		264–342 (79)	
	20.	Quando corpus					

6. ábra  
A Stabat Mater  
felépítése

A''+B''), melyben A jelenti az 1., B pedig a 2. tématerületet (b1 és b2, azaz mellék-, illetve zárótémával). A *Sancta Mater* kezdetű középrész eszerint kidolgozásnak tekintendő, bár hangnemében és zenei anyagában kétségtávol inkább a kontrasztáló trió, mint a motivikus feldolgozás jegyeit mutatja. A szonátaforma-érzetet erősíti ugyanakkor az expozíció és a visszatérés különböző tonális terve: a főtéma első két elhangzásának hasonló tonális útvonalához (*f-asz-Esz-Asz-f*)

ütem	1–37.		38–62.		63–75.		76–90.		91–137.		138–158.		159–192.		193–204.		205–242.		243–342.	
szöveg	I. <i>Stabat Mater</i>		II. <i>O quam tristis</i>		III. <i>Quis est homo</i>		IV. <i>Pro peccatis</i>		V. <i>Eia Mater</i>		VI. <i>Sancta Mater</i>		VII. <i>Fac me vere</i>		VIII. <i>Virgo virginum</i>		IX. <i>Fac me plagis</i>		X. <i>Fac me cruce</i>	
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.
	A		B		A'				B'		C		C'		A''		B''		Kóda	
	a1	a2	b1	b2	a'1		a'2		b'1	b'2	c1	c2	c'1	c'2	a''1		a''2	b''1	b''2	Kóda
triós f.	Főréz										Trió				Főréz (variált) visszatérése				Kóda	
	Főréz 1. elhangzása				Főréz (variált) ismétlése															
szonátaforma	Expozíció										Kidolgozás				Repríz				Kóda	
	Expozíció				Az expozíció ismétlése															
	1. téma		2. téma		1. téma				2. téma						1. téma		2. téma			
			melék-téma	zt.					melék-téma	zt.							melék-téma	zt.		
rondó	Rondótéma		1. epizód		Rondótéma				2. epizód		3. epizód				Rondótéma		4. epizód		Kóda	
kettős var.	1. téma		2. téma		1. téma 1. variációja				2. téma 1. var.		trió [3. téma]		trió [3. t. 1. var.]		1. téma 3. var.		2. téma 3. var.		Kóda	
tonalitás	f–asz	~Esz ~Asz f	~a	f–asz– f	f–asz		~Desz ~Geszt ~Aszt f		~a	~giszt ~ciszt ~d ~Geszt ~Eszt ~C [?]	Geszt	Deszt	geszt	~f ~Esz ~C f	f–asz	~Esz ~Geszt ~eszt	~h/H ~D ~giszt	aszt C	F	

7. ábra A Stabat Mater lehetséges formai értelmezései

képest ugyanis a rekapituláció újat hoz (*f-asz-Esz-Geszt-eszt*), s ez a különbség nagyon is szonátaszerű. A szonátaként való értelmezés ugyanakkor nem minden tekintetben állja meg a helyét. Például azért, mert a 2. tématerületként azonosított szakaszok (*B-B'-B''*) tematikus szempontból nem pontos megfelelői egymásnak. A *B-B'-B''* szakaszok változékonysága az *A-A'-A''* részek állandóságával szemben inkább rondóformát sejtet, s Dohnányi koncertismertetője szerint a szerző maga is egyfajta rondónak tekintette művét.<sup>14</sup>

A szonáta- és a rondójelleg mellett a variáció is meghatározónak mutatkozik a mű formakoncepciójában. A *B* szakaszokat joggal tekinthetjük egyazon gesztus közös zenei kezdő- és végponttal rendelkező változatának, az *A* visszatérései pedig kifejezetten egymás – elsősorban hangszerelésbeli – variánsai. Első alkalom-

<sup>14</sup> „The form of the work is a rondo-form with three subjects (A, B, C) [...]” Dohnányi műismertetője a *Stabat Mater*ről, 1956. január 16. (University of North Texas.)

*molto tranquillo* ♩ = 84

S. II. *pp* Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa,

MS. II. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem

A. II. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

*un pochettino più animato (tempo primo)* ♩ = 96

S. I. *p* dum pen - de - bat Fi - li - us. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

MS. I. *p* Sta - bat

MS. II. la - cri - mo - sa, dum pen - de - bat Fi - li - us. Ma - ter do - lo

A. I. *p* dum pen - de - bat Fi - li Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

A. II. dum pen - de - bat Fi - li Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

1.a kotta. Főtéma a Stabat Mater expozíciójában

**Tempo I** (*ma un pochettino più andante*)

S. solo  
MS. solo  
A. solo  
Ch. I-II.

Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chris - ti Ma - trem si vi - de - ret

**Tempo I** (*ma un pochettino più andante*)

*pp*

1.b kotta. Főtéma a Stabat Mater expozícióisméltésében

mal a két kórus egymás után szólal meg (A, 1.a kotta), másodjára a hat szólam *unisonó*ban hozza a témát a három szólólista melizmatikus ellenpontjával kísérvé (A', 1.b kotta). A harmadik variációban a kórusok két, egyenként három-három szólamú tömbként, kérlelhetetlen imitációban szólalnak meg (A'', 1.c kotta). Variációja egymásnak emellett a trió C és C' szakasza is: az első részek (c1 és c'1) világos *maggiore-minore* viszonyban állnak egymással (Gesz-dúr és gesz-moll), de a második két rész (c2 és c'2) kapcsolatához sem fér kétség. A mű legmeglepőbb variációs párja mindazonáltal a zenekari bevezető és a kóda. A hat alkalommal, különböző (4–11 ütem) hosszúságban és különböző modulációs vázzal visszatérő zenekari ritornell nyitómotívuma ugyanis a kóda megszólalásakor új értelmet nyer: a komor dallam témafeje mintha valamiféle megtisztuláson esne át, s kisvártatva a kóda derűs dallamának kezdetévé alakul át.

Az eddig említett formák – a szonáta-, a triós forma és a (triós) rondó – mind magukban rejtene valamiféle háromrészességet, s a hármas szám mint keresztény szimbólum hangsúlyozása valószínűleg a szövegválasztással is összefüggésben van. Kétségtől érvényesül azonban egy ettől alapvetően különböző, páros szerveződés is, amely több szinten is megvalósul (A–B és A'–B', C–C', c1–c2 stb.).

*a tempo (molto tranquillo)*

Ch.I. *p* Vir-go vir-gi-num prae-cla-ra, mi-hi jam non sis a-ma-ra:

Ch.II. *p* Vir-go vir-gi-num prae-cla-ra, mi-hi jam non sis a

*a tempo (molto tranquillo)* *p* Vir-go vir-gi-num prae-cla-ra, mi-hi jam non sis a

1.c kotta. Főtéma a Stabat Mater visszatérésében

Ez hatással van a teljes mű dramaturgiájára: a párokba rendeződő egységek füzére egyfelől némileg útjában áll a hevesebb érzelmi kibontakozásnak, másfelől azonban hangsúlyozza a szövés mód folyamatosságát.

Dohnányi *Stabat Mater*ének felépítése más szerzők megzenésítéseivel kevésbé vehető össze, több saját művével ugyanakkor párhuzamba állítható. Leginkább az A-dúr vonósnégyes (op. 7) kettős variációs-triós szerkezetű második tétele hasonlít hozzá; ennek formai képlete: A–B–A'–B'–A''–B''–C–A'''–B'''–A''''–B'''''. A rokonságot más közös jegyek is erősítik: például a kvartett A szakaszának egyre szenvedélyesebb visszatérései, amelyek végül szinte szétfeszítik a formai kereteket (vö. az *Inflammatus* kezdetű résszel); vagy a B téma állandósága, ami egy zenekari ritornell megjelenéseire emlékeztet. A *Stabat Mater* variált ismétlődésen alapuló nagyformája mellett a Cselló–zongora szonáta (op. 8) nyitótételére is hasonlít, amelyben a háromrészes szonátastruktúra mellett a kidolgozás és a



repríz egymást tematikusan kiegészítő jellegéből adódóan egy kétrészes párhuzamos forma is kibontakozik.

A hangszeres zenei párhuzamok ellenére különösnek tűnhet, hogy Geroge Bragg, a dentoni kórus vezetője elsőként egy olyan zeneszerzőt kért fel együttese repertoárjának bővítésére, akinek életművéből csaknem teljesen hiányoznak a kórusművek és a fiúkarok természetes repertoárját jelentő egyházi darabok. Bragg visszaemlékezéséből azonban pontosan kiderül, hogy a fentiekhez köthető szempontok indokolták döntését:

A fiúkórus számos jellemzőjében kamarazenei együttesre hasonlít. Nemcsak azért, mert hangzása sokkal jobban illik a kamara-összeállításhoz, mint hangversenyerembe, hanem mert hangképzése is hasonló. [...] Tiszta voltunk tehát azzal, hogy egy kitűnő kamarazenei komponistára van szükségünk. Ernest von Dohnányit, a neves zongoristát és zeneszerzőt, a Florida State University házi szerzőjét választottuk, mivel kamaraműveit régóta nagyra értékeli a világ legnagyobb művészei, s mert kompozícióit mindig egyfajta frissesség és fiatalos lelkesedés hatja át. Ő dallamos zeneszerző, egy csöppnyi modern leleményességgel.<sup>15</sup>

A fenti idézet egy része – a fiúkari és a kamarazenei textúra rokonságáról és a zeneszerző stílusáról – a bemutató koncertismertetőjében is szerepel, vagyis minden bizonnyal szó eshetett Bragg és Dohnányi között a karnagy ilyen irányú várakozásairól.<sup>16</sup> S hogy a formai szempontokon túl mennyiben emlékeztet a *Stabat Mater* kamarazenei művekre? A gazdag, mégis áttetsző kontrapunktikus textúra miatt feltétlenül – erre egyébként maga Dohnányi is felhívta a figyelmet egy húgának írt levelében:

A Stabat Mater reálisan hat szólamú, mely hat szólam 2 oktáv keretében (g-től g-ig) van szorítva, ami nem könnyű feladat, de nekem óriási örömet okozott, hiszen senki sem kényszerített ilyen komplikált feladatra. A 6 szólam két 3 szólamú kar (mint hasonlóan a Misémnél a 2 négy szólamú kar), mely egymással szembe van állítva, de sokszor összeforr. Semmi svindli, semmi duplázás, tiszta szólamvezetés.<sup>17</sup>

---

15 Angol eredetiből. George Bragg, *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963), 27–28.

16 Koncertprogram, 1956. január 16. (University of North Texas.)

17 Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1956. január 16. *Családi levelek*, 249.

A szólamvezetés virtuozitása nemcsak a zeneszerzőnek, hanem az előadónak is öröm: ennek köszönhetően ugyanis minden fiatal kóristának jut önmagában is szép, jól énekelhető dallamív – bármelyik szólamban énekeljen is a hat közül. A *Stabat Mater* szövismódja mindemellett attól is kamarazeneszerűnek tűnik, hogy erőteljesen meghatározza a motivikus fejlesztés elve. Dohnányi életművében központi szerepet játszott a variációs forma, s ezen túl általában is jellemző nála a Brahms közvetítésével Beethoventól örökölt, fejlesztő variációs (motivikus fejlesztő) gondolkodásmód – a *Stabat Mater* apropóján érdemes röviden kitérni stílusának e karakterisztikus jellemvonására. Beethoven fejlesztő variációiban Joseph Kerman szerint „a téma nem pusztán variálódik, hanem lényegét tárja fel, alapjaiban transzformálódik”.<sup>18</sup> Azt a variációs műtípust, amelyben ez a magasrendű kompozíciós technika kerül előtérbe, napjaink mértékadó zenei lexikonja, a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* legújabb kiadása *formal outline variation*nek nevezte – a téma formai kontúrjainak állandóságára utalva –, s ide sorolta a műfaj történet olyan kimagasló alkotásait, mint például Beethoven *Diabelli-változatai* és Brahms *Händel-variációi*. Ezekben a művekben a témához való hasonlóság sokszor egészen elvont, úgyszólván csak szemmel látható – figyelmeztet a szócikk szerzője, Elaine Sisman.<sup>19</sup> Walter Frisch, akinek *Brahms and the Principle of Developing Variation* címmel írt monográfiája kiváló mintául szolgálhat az ilyen típusú művek elemzésére, részletesen összefoglalja a jelenség elnevezésének történetét, de végül leteszi voksát a Schönberg-írásokban előforduló *developing variation* terminus mellett.<sup>20</sup> A magyar szakirodalom sem egységes a terminológia tekintetében, de szintén a „fejlesztő variáció” kifejezést használja a legtermészetesebben. Az alábbiakban a Dohnányi-művek elemzése során a „fejlesztő variáció” mellett a „motivikus szövismód”, „motivikus fejlesztés”, illetve a fejlesztés alapjául szolgáló motívumra a „tematikus mag” és „kulcsmotívum” elnevezéseket egyaránt alkalmazom.

A Sisman által *formal outline variation*nek nevezett típust a Dohnányi-életműben mindenekelőtt a *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4) című mű képviseli, amelyhez a *Diabelli-variációk* bizonyosan közvetlen mintaként szolgáltak.<sup>21</sup> Bár a *G. E.-variációk* komponálásának idején a szerző még csak húszesztendő volt, már

18 Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, Révész Dorrit (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 106–107. = Stanley Sadie (ed.), *Grove monográfiák*.

19 Elaine Sisman, „Variations”, in *The New Grove*, vol. 26, 284–336, ide: 288.

20 Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984).

21 A *G. E. variációkról* részletesebben ld. Kusz Veronika, „Szabad és »szabad« variációk Dohnányi Ernő műveiben”, *Magyar Zene* 46/4 (2008. november), 397–412.

**Marcia (I. tétel): trió téma****Marcia: visszatérés****Romanza (II. tétel): téma****Scherzo (III. tétel): főtéma****Tema con variazioni (IV.): variációs téma**

2. kotta.

A Szerenád

(Vonóstrió)

ciklusszervező

témájának

változatai

jól megfigyelhetők benne azok a motivikus fejlesztő technikák, melyek későbbi, nem variációs formában írt műveiben is oly gyakran megjelennek. A motivikus szövés mód leginkább persze kamarazenéjében jellemző, de gyakran azonosítható szimfonikus alkotásaiban, s nem ritkán zongora- és vokális darabjaiban is. Egyaránt jellemző szonátaformákra (lásd például a c-moll zongoraötös, op. 1, nyitótételt), scherzókra és rondókra (lásd például a Szerenád rondó-fináléját, op. 10, illetve a *Scherzinót*, op. 41/2), kötetlenebb struktúrákra (lásd például az f-moll intermezzót, op. 2/3), sőt miniatűr formákra is (lásd például a *Canzonettát*, op. 41/3). Mindezeket a darabokat tehát az teszi egymáshoz hasonlóvá, hogy úgyszólván teljes zenei anyaguk egyetlen „tematikus magból” bomlik ki (hol egészen nyilvánvaló, hol rejtettebb, néhol alig követhető módon), s ettől az adott kompozíció egységessé, szervessé válik, ugyanakkor bizonyos belső tartást, feszültséget nyer.



----- (♩ = 108) (tempo fermo) calando -----

Cor. 1-2.  
(Fa)

Cor. 3-4.  
(Fa)

Fig. 1-2.

4.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

Cb.

*poco f*

*pp*

*espr.*

*mf*

*f*

*dim.*

*pp*

*f*

*dim.*

*pp*

*f*

*dim.*

*pp*

4. A melléktéma (bl. I) ereszkedése

*f* O — quam tris-tis et af - flic-ta fu - it il - la be-ne - dic - ta Ma-ter

3. kotta. A Stabat Mater témáinak összefüggése a zenekari bevezetéssel

Olykor a kulcsmotívum kibontakoztatása nem szorítkozik az adott tétel határain belülre, vagyis nemcsak annak tematikus egységéért felel, hanem ciklusszervező funkcióval is bővül. Hogy egy népszerű Dohnányi-darab példáját említsem: az 1903-as Szerenádban (op. 10) a műfajnak megfelelő könnyed hang háttérében igen átgondolt tematikus összefüggérendszer áll. A témakapcsolatok központja a nyitótétel (Marcia) egyik témája: egy első hallásra nem is kifejezetten jellegzetes, terc-alterációkkal játszó dallamív, amely csakhamar pregnáns tükörfordításban robban ki az alaplüktetésből. A kulcsmotívum a negyedik tétel variációs témájával áll a legközelebbi rokonságban, amely korálszerű karakterrel társítja a terc váltásos motívumot. Kapcsolatba hozható vele továbbá a Scherzo fő témája és a Romanza érzelmes melódiája is; előbbinek kromatikusan ereszkedő kvint-motivikája emlékeztet az induló terc-alterációira, utóbbit pedig a tükörfordítás lírai karaktervariációjaként lehet értelmezni (2. kotta). Ugyanígy – egy másik ismert Dohnányi-mű példájával élve – az 1932–1934-ben keletkezett *Szimfonikus percek*ben (op. 36) a nyitó *Capriccio* fürge fő témájának (1–3. ütem) egy augmentált, *espressivo* transzformációja (31–39. ütem) lép elő az öt tétel zenei ciklusszervező motívumává. A monotematikus második tétel, a Rapszódia teljes terjedelmében erre a dallamra épül; a Scherzo témájában a tiszta kvart–bő kvart struktúra elevenedik meg (ez a tétel egyébként önmagában is fejlesztő variáción alapul); a variációs negyedik tétel pedig – bár teljesen független, kölcsönzött témája révén elkerülni látszik a rokonságot – a tetőpontra szabad változatként vezeti be a ciklusszervező dallamot.

A fejlesztő variációnak, ennek az intellektuális kompozíciós technikának jelenlétét annál inkább fontos hangsúlyozni, mivel Dohnányi egyes kritikusi hajlamai a felületesség, improvizatív szerkesztés vádjával illetni a szerző stílusát. Az elemzőnek azonban legfeljebb abban az esetben alakulhat ki ilyen benyomása, ha – tévesen – a szóló zongoraműveket tekinti az életmű legtipikusabb részének. Dohnányi saját hangszerére írott darabjai ugyanis más műveihez képest sokszor valóban lazább szövéssű, valamiféle improvizációs gondolkodás nyomát magukon viselő alkotások, amelyek szerzőjük fenomenális előadásában valószínűleg ennek ellenére (vagy éppen ezért) is hatni tudtak. S ha a Dohnányi-stílus értékelésében számos bírálat megalapozottnak bizonyul is – gondoljunk itt a zenei nyelv korszerűtlenségét illető megállapításokra –, a kompozíciók többségétől aligha vitatható el a magasrendű, logikus és kifinomult szövésmód.

A *Stabat Mater* variációs stratégiáira visszatérve: láttuk, hogy a kompozíció formáját a variációs gondolkodás is alakítja. Az eddig felsorolt variációpárokon kívül azonban számos további, rejtettebb motivikus összefüggésre, azaz a motivikus fejlesztés jelenlétére figyelhetünk fel, amely végső soron a mű homogén stílusát eredményezi. A motívumrokonságok kiindulópontja a zenekari bevezető (3. kotta),

amelynek a kóda-dallammal való rokonságáról korábban már szó esett. A *mesto* feliratú nyitódallam lényegében két elemből építkezik: a moll hármashangzatot körüljáró, s onnan fájdalmasan felugró motívumból (pl. 1–2. ütem, brácsa szólam) és a VI. fokról a leszállított (nápolyi) II. fokot érintve *calando* lehanyatló skálamozgásból (7–11. ütem, vonósok).

A *mesto* téma mindenekelőtt az *a1* témával áll szoros kapcsolatban: utóbbi ugyanis „ráénekelhető” az előbbire, vagyis a zenekari bevezető tulajdonképpen a vokális főtéma ellenpontja, jóllehet ténylegesen sosem szólalnak meg együtt – bár az expozíció ismétlésében (*A'*) a szólisták a *mesto* dallamot variálják az *a1* téma alatt. A virtuóz ellenpontos szerkesztés persze szintén a Dohnányi-stílus védjegyének számít, Vázsonyi szavaival élve „szinte [...] nincs két olyan zenei gondolat, melyet Dohnányi ne tudna kontrapunktikusan szembeállítani”.<sup>22</sup> Szonátaformáinak kidolgozási szakaszaiban csakugyan rendre felbukkan két, korábban önálló funkcióban hallott téma együtt. Így kapcsolta össze például a *Himnusz*, a *Szózat* és a *Magyar hiszekegy*, illetve a *Marseillaise* és az *Internacionálé* motívumait is (*Ünnepi nyitány*, op. 31, illetve *Cantus vitae*, op. 38).

A *Stabat Mater* szűkszavú zenekari bevezetője kapcsolatban áll továbbá a *B* és *B'* szakaszokat nyitó, lehanyatló dallamívvel: ezek a bevezetés ereszkedő skálamozgásával hozhatók összefüggésbe. A *b2*-téma és variánsai az első motívum körkörös molltercét elevenítik fel. Az *a2*-téma legemlékezetesebb motívumát a zenekari bevezető homogén vonótextúrájából előbukkanó kürtmotívum előlegezi meg: a rézfúvós hangszer a vonóstéma három hangos, fájdalmas dallamtöredékét emeli ki, a moll szextről a kvint érintésével tonikára lelépő fordulatot (szolmizációs hangokkal: *fá-mi-lá*). Mivel az *a2*-területeken ez dúrban tér vissza, a dallamtöredék a kis szekund megtartása érdekében a leszállított hatodik fokon keresztül csúszik a kvintre (*lá-lú-szó-dó*) – s ez az alteráció, valamint a hozzá társuló harmóniai fordulat a mű egyik legjellegzetesebb motívumává válik. Végül valószínű, hogy a trió Gesz-dúr (gesz-moll) alaphangneme a bevezetésben hangsúlyozott nápolyi fokkal van összefüggésben.

Óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon lehet-e a motivikusan oly meghatározó zenekari bevezetőnek további, Dohnányi művén túlmutató jelentése? Ha a bevezetés hangvételt, hangütését más, Dohnányi számára esetlegesen mintául szolgáló kompozíciókhoz igyekeznénk hasonlítani, akkor mindenekelőtt Brahms *Német requiemjének* „Selig sind”-tétele juthat eszünkbe. Az f-alapú hangnem, a mélyebb vonósszólamokból kiinduló, méltóságteljes dallammag, a kürtkíséret, a tetőpontról lehanyatló, ereszkedő mozgás erősen emlékeztet a *Stabat Mater*

<sup>22</sup> Vázsonyi, 335.

indítására. Ezzel az összecsengéssel Dohnányi mintegy elhelyezi művét a számára meghatározó zenei közegben. Érdekes azonban a szövegre is tekintettel lenni a mű kapcsolatait keresve. Az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20. századi hangverseny-adatbázisa és az amerikai források tanúsága szerint Dohnányi soha nem vezényelt *Stabat Mater*t. Magyarországi könyv- és kottatárában, illetve a tíz amerikai év alatt összegyűjtött könyvek és kották katalógusában egyetlen *Stabat Mater*-feldolgozás szerepel: Pergolesié.<sup>23</sup> A tallahassee-i gyűjteményben fennmaradt példány, egy Schirmer-kiadású kispártitúra állapota arról tanúskodik, hogy a zeneszerző gyakran forgatta a művet. Részben ezért, s részben mert a 18. századi mester darabja keletkezésétől fogva az egyik legnépszerűbb, tehát úgyszólván megkerülhetetlen *Stabat Mater*-letét, nem tűnik alaptalannak a feltetelezés, hogy Dohnányi kulcsmotívumát összefüggésbe hozzuk vele. Nemcsak f-moll hangnemük azonos, de mintha a Pergolesi-darab continuo-anyaga és a melodikus szólamok késleltetési főtémája is visszhangozna a zenekari bevezetőben (4. kotta). E gesztussal Dohnányi egyszerre adott művének valamiféle általános és egyedi többlettértelmet: egyrészt szimbolikusan hozzákapcsolta művét a zenetörténeti előzményekhez; másrészt pedig a megrendelő felé is gesztust gyakorolt, hiszen Pergolesi kompozíciója ez idő tájt a dentoni fiúkórus repertoárjának egyik legfontosabb tétele volt.<sup>24</sup>

### „HE LIVES HIS RELIGION” – VALLÁSOSSÁG ÉS SZÖVEGKIFEJEZÉS

A *Stabat Mater* születéséhez kapcsolódó dokumentumokból nem derül ki egyértelműen, hogy Dohnányi elsősorban egzisztenciális okokból fogadta el a texasi fiúkórus felkérését, vagy zenei szempontok, például az apparátus különlegessége izgatta. Mindenképpen érdekes azonban, hogy vallásos szöveget választott megjelenítésre, jóllehet tudomásunk szerint Bragg nem határozta meg a kompozíció műfaját. A szerző nyilván igyekezett a fiúkórus hagyományos közegéhez is iga-

23 Dohnányi magyarországi könyv- és kottatáráról a világháború és Dohnányi személyes sorsa (különélés, válás, emigráció és a családtagok emigrációja) miatt nem készülhetett megbízható katalógus. A zeneszerző húga évekkel később összeállított és Tallahassee-be küldött ugyan listákat a Szécher úti és a Városmajor utcai gyűjteményekről, de kérdéses, hogy ezek mennyiben tartalmazták a teljes anyagot, hiszen az ehhez kapcsolódó levelezésben maguk a Dohnányi testvérek is utalnak „elveszett” tételekre. A magyarországi és az amerikai lista forrása: FSU Kilényi–Dohnányi.

24 Pergolesi művének részletei a Denton Civic Boy Choir előadásában meghallgathatók a ><http://www.boychoirmagazine.com>> honlapon [2015. január 15.]. Mivel ezek a felvételek 1954-ben készültek, arról is képet adnak, hogy a Dohnányi-bemutató idején milyen hangzású és felkészültségű volt az együttes.



### A *Stabat Mater*-téma (a1) és a zenekari bevezető rejtett kapcsolata

a1 téma

Sta - bat - Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ry - mo - sa

zenekari bev.

### A zenekari bevezető Pergolesinél

VI.I.

VI.II.

Vla.

Vlc, Cb, Org

*p*

*p*

*p*

*p*

4 6 3 6 5 6 3 6 9 6 9 3 # 6

#### 4. kotta. Dohnányi és Pergolesi *Stabat Mater*ének rokonsága

zodni – bár tudni való, hogy maga a dentoni együttes nem tartozott semmilyen egyházhoz, s nem látott el templomi szolgálatot.<sup>25</sup> Ráadásul a tragikus és szenvedélyes *Stabat Mater*-szöveg talán kissé nehéznek is bizonyul a fiatal előadók számára mind vokális lehetőségeiket, mind érzelmi érettségüket tekintve.

Jellemző ugyanakkor, hogy korábban nem egy zeneszerző akkor nyúlt ehhez a bensőséges költeményhez, amikor személyes tragédiák érték. Szymanowski például szintén nem volt hívő; *Stabat Mater*-ét (1925–1926) szeretett unokahúga halálára írta – a lány édesanyja, vagyis a zeneszerző énekesnő testvére a bemutatón is részt vett –, így a kompozíciót elsősorban szubjektív gyász, illetve az egyéni

<sup>25</sup> Az amerikai fiúkórusok repertoárja napjainkban döntően két területre oszlik: egyházi művek és világi, de elsősorban könnyűzenei darabok. Ez feltehetőleg az ötvenes években is hasonlóan alakult, bár Bragg írásából kiderül, hogy az ő kórusa például Kodályt is énekelt. Bragg, *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963), 27.

hit kifejezéseként szokás értelmezni.<sup>26</sup> Dvořák *Stabat Mater*ét ugyancsak családi tragédiák sora inspirálta: ő imádott kicsi lánya halálát követően kezdett hozzá a darab megírásához.<sup>27</sup> Kompozíciója csaknem két évig készült, s ez alatt Dvořák másik két kisgyermke is meghalt, így a fiatal házaspár 1877 szeptemberére gyermektelenné vált. A *Stabat Mater*t ebben a kritikus időszakban, 1877. november 13-án fejezte be a szerző.

A sors Dohnányit sem kímélte a *Stabat Mater* születését megelőző évtizedben: politikai vádakkal kísért, ötesztendőnyi bolyongása, letelepedési és egzisztenciális nehézségei, második házasságának kudarca mellett mindkét vér szerinti fiát – az első házasságából származó Hansot, és a második házasságából származó, hozzá különösen közel álló Mátyást – is elvesztette a háborúban. Ez utóbbi mozzanat azért is lényeges, mert az imént említett, másik két szerző esetében is a gyermek elvesztése volt a közös motívum, ami persze magával a *Stabat Mater*-szöveggel is összhangban áll. Talán nem mellékes, hogy Dohnányi amerikai hagyatékában egy Requiem részletei – *Dies irae, Libera me* – is fönmaradtak.<sup>28</sup> Habár a fogalmazvány mindössze néhány oldalas, pusztán létezése is arra utal, hogy a zeneszerző nem csupán véletlenszerű érdeklődést mutatott a gyászos tartalmú egyházi szövegek iránt. Levelezéséből kiderül továbbá, hogy 1952 késő nyarán német és latin nyelvű bibliákat, valamint egy gradualét rendelt Kilényi segítségével, melyek azonban nem érkeztek meg a *Stabat Mater* befejezése előtti napokig. Ennek ellenére Dohnányi továbbra is sürgette a küldeményt – vagyis talán úgy gondolta, a továbbiakban is szüksége lehet rá.<sup>29</sup> Hogy közelebb kerüljünk annak megválaszolásához, miért ezt a szöveget választotta, s döntésében szerepet játszhatott-e az utolsó évtizedekben elszenvedett súlyos nehézségek sora, érdemes röviden kitérni valláshoz való viszonyára.

Dohnányi gyermekkorában a kor szokásának megfelelően vallásos nevelést kapott; kilencévesen a pozsonyi Katolikus Főgimnázium növendéke lett, ahol édesapja is tanított. Diákként évekig orgonált a gimnáziumi miséken, s egyházzenei érdeklődését jelzi, hogy ez idő tájt (1891–1893 között) megszorodtak vallásos vokális művei. Legkiemelkedőbb fiatalkori egyházi műve a C-dúr Missa Solemnis, melyet 1892. június 8-án<sup>30</sup> Dohnányi Frigyes vezényletével és a szerző or-

26 Ld. például: Jim Samson, *The Music of Szymanowski* (London: Kahn & Averil, 1980), 188–191.

27 Az 1875–1878 közt született művek lehetséges személyes inspirációiról ld. például Hans-Hubert Schönzeller, *Dvořák* (London, New York: Marion Boyars, 1984).

28 FSU Kilényi–Dohnányi.

29 Erről ld. Kilényi leveleit Dohnányinak, 1952. augusztus 31. és november 9., illetve Dohnányi levelét Kilényinek, 1953. január 21. (FSU Dohnányi, FSU Kilényi–Dohnányi).

30 Kiszely-Papp, 26. Podhradszky és Vázsonyi adata: 1892. június 29. (Vázsonyi, 27 és Podhradszky, 360.)

gonajátékával be is mutattak a gimnázium templomában.<sup>31</sup> Felnőtt oeuvre-jében azonban csupán egyetlen egyházi kompozíció előzi meg a *Stabat Matert*: a *Missa in dedicatione Ecclesiae* (Szegedi mise, op. 35),<sup>32</sup> amely egyébként szintén egyfajta megrendelésre, pontosabban a szegedi fogadalmi dóm felszentelésére kiírt pályázatra készült.

Az egyházi műfajokkal szembeni tartózkodás nyilván nem véletlen: a felnőtt Dohnányi nem volt buzgó templomba járó, s nem volt számára döntő kérdés az egyház szabályainak megtartása sem (ennek nyilvánvaló bizonyítéka, hogy nemcsak háromszor házasodott, de második és harmadik feleségével is hosszan együtt élt a megelőző házasság lezárása előtt, sőt Mátyás fia házasságon kívül született). „Crucifix-beissers” – így nevezte azokat, akik látványosan demonstrálták istenhitüket, de a templomon kívül hajlamosak voltak megfedkezni Krisztus tanításairól.<sup>33</sup> Felesége szerint Dohnányi úgy emlékezett, szülei is inkább a keresztyeni gondolkodás „praktikusságára” nevelték:

Ha az emberek rájönnének, hogy a krisztusi dogmákat és eszményeket nemcsak vallási értékük miatt kell követni, hanem leginkább azért, mert nagyon ésszerűek, a világon mindenki e törvények és tanok szerint élne. Rájönnének, hogy mennyivel könnyebb és kellemesebb szeretni, mint gyűlölni, és hogy micsoda időpazarlás megpróbálni bosszút állni másokon saját sérelmeink miatt.<sup>34</sup>

A kései évek kapcsán újra és újra felmerülő forrás, a *Búcsú és üzenet* bizonyos szakaszait olvasva ugyanakkor könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy a II. világháború kapcsán elszenvedett hányattatások Isten felé fordították az időt Dohnányit. Nem lehet azonban eléggé hangsúlyozni: a kötetecskét nem tekinthetjük a szerző gondolatait közvetlenül tükröző forrásnak, hiszen – mint arról már szó esett – a szöveg egy jelentős része nyilvánvalóan feleségének munkája. Ráadásul ez különösen jellemző a hittel, vallásossággal és a zeneszerző életfilozófiájával

31 A Mise mellett – időrendben – egy férfiszólovót, szólóhegedűt és vonóskart foglalkoztató *Ave Maria*, egy vegyeskari *Pater noster*, három férfikari mű (*O salutaris hostia*, *Ave verum corpus*, *Veni sancte spiritus*), és egy altszólóra, kórusra és zenekarra komponált *Kyrie* született a fiatal szerző műhelyében. Már a végleges opuszszámot kapott művekkel együtt, de még Dohnányi fiatal éveiben íródott (és számot nem kapott) egy *Offertórium* (kézirata elveszett) és egy *zsoltafeldolgozás* (*Der 6. Psalm*). Adataikat ld. Kiszely-Papp, 26–27.

32 Emellett van néhány opuszszámot nem viselő, alkalmi darabja, amely a világi és a vallásos műfajok határvonalán helyezkedik el, például: *Hitvallás – Nemzeti ima* (1920), *Himnusz Szent Imre királyfihoz* (1929), *Magyar karácsonyi énekek* (1931).

33 Ilona von Dohnányi, 98; Vázsonyi, 276.

34 Dohnányi szavait idézi (eredetileg angolul): Ilona von Dohnányi, 4.

kapcsolatos szakaszokra, melyek sok esetben szinte szó szerint egybecsengnek Ilona más írásaival. Ilona ugyanis valóban hívő volt, s közvetlenül Dohnányi halála után, a *Búcsú és üzenet* szövegének összeállítása idején rendkívüli mértékben megerősödött vallásos, sőt misztikus érdeklődése. Hogy a stíláriis különbségeket jól lássuk, érdemes egymás mellett olvasnunk három, hasonló tartalmú – a kirekesztettséggel, illetve az azzal összefüggésben álló egzisztenciális problémákkal kapcsolatos – részletet: az első a *Búcsú és üzenet*ben szerepel, a második Ilona naplójából származik, a harmadik pedig egy Dohnányi-levélből való:

[1.] Én nyugodt lelkiismerettel megyek az Úr ítélőszéke elé. Ám reszkesse-nek azok, akik annyi keserűséget okoztak gonosz és igazságtalan üldözése-ikkel. A legszomorúbbnak érzem, hogy elhallgattatásommal megfosztották a közönséget attól, hogy hallhasson, s engem attól, hogy megoszthassam velük azokat a kincseket, melyeket én kaptam valamikor az Úristentől.<sup>35</sup>

[2.] Megint várom[,] mint mindig, hogy a posta majdcsak hoz valamit, ami pénzt jelent ebben a rémes helyzetben, mikor megint annyira meg vagyunk szorulva, hogy a nyakunkon a kötél. Kirnnek[?] nagy nehezen kidrukko-lunk 40 dollárt, de még mindig 200 majdnem, ami marad. S ami nekünk járna, adóvisszatérítés, stb. az mind késik, csak az a sürgős, amit nekünk kell fizetni. S aztán Öcsike utazása! A szívem szakad meg. [...] Szeretnék imádkozni. Istenem, segíts meg, hogy pénz legyen, legalább szegény anyá-méknak küldhessek, amíg lehet.<sup>36</sup>

[3.] *Nem szabad* evvel a dologgal törődni, rendbe jön magától is, s nem szabad, hogy ezek azt gondolják, hogy fontosak nekem, mintahogy nem is fontosak. S hol marad a büszkeség? [...] Egyéb aggodalmakra szintén nincs szükség. Mert ha pillanatnyi zavarok „egyelőre” lehetségesek, nem jelent-hetnek sokat, mert előbb-utóbb, s valószínűleg előbb nagyon jó és biztos állásom lesz. [...] Tehát: nyugalom!<sup>37</sup>

A Dohnányi-idézet nemcsak jellegzetesen tömör, keresetlen stílusában és han-gulatában különbözik a másik két szövegrésztől, hanem tartalmában is. Persze megszokhattuk már: a családi levélváltások során mindig Dohnányi ír a legde-

35 *Búcsú és üzenet*, 20.

36 Ilona von Dohnányi privát naplóbejegyzése, 1951. május 7. (ZTI Dohnányi).

37 Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1948. augusztus 15. *Családi levelek*, 221.

rősebben, s láthatólag folyvást azon fáradozik, hogy a többiek szorongását enyhítse, kesergését csendesítse. Mondatai üdítő kontrasztként hatnak felesége és húga panasztól és aggodalomtól terhes sorai mellett. A levelezés igazolja az olyan, túlzónak tűnő baráti emlékeket, mint amilyen például William Lee Pryoré – szerinte Dohnányi száját soha nem hagyta el panaszszó az emigrációs években, sőt a kellemetlenségeket igyekezett titokban tartani családjá előtt, hogy óvja őket.<sup>38</sup> Olykor azonban láthatóan bosszantotta a család nőtagjainak borúlátása. Az egyetemi helyzetével kapcsolatos sopánkodásra egy alkalommal már-már ingerülten magyarázta testvérének:

Itteni életünkről Icyke pontosan beszámol s így nem volna mit írnom, ha nem akarnék bizonyos tévhiteket eloszlatni, melyek részben a levelek félremagyarázásából, részint az itteni egészen más mentalitásnak nemismeréséből erednek. Az itteni egyetemeket nem lehet a miénkéivel összehasonlítani. [...] Miután a rendelkezésre álló pénz különböző, néhol nagyon sok, másutt nagyon kevés, a tanárok fizetése nem lehet egyöntetű. A Harvard [sic] Egyetemen (Boston) mely alapítványos és egyike a legrégebbeknek, a *legkisebb* fizetés 1000 dollár havonta, míg nálunk a *legnagyobb* ami nekem van. Fizetés *emelésről* tehát szó sem lehet, erről tehát ne beszéljünk. [...] Hogy Schulinak [Schulhof] a percenteket addig kell fizetnem, még akkor is, ha szerződésemmel vele lejárt, amíg ezt az állásomat bírom, az *itten* olyan világos, mint 2szer 2 négy. Nem szabad európai mentalitással gondolkodni, s nem szabad elfelejteni, hogy ez az állam pénzszerzésen alapszik, de ez a pénzszerzés ma éppolyan nehéz, mint Európában.<sup>39</sup>

Visszatérve a *Búcsú és üzenet* vallásosságával kapcsolatos szakaszaira, az Úr ítélőszékével fenyegető fenti idézettel szemben az alábbi szöveg például összeegyeztethető lehet Dohnányi gondolkodásával:

Tavaly, július 27-én, születésnapomon Roy Flynn, a Florida State University rádióigazgatója intervjút folytatott le velem. Mindenféléről beszélgettünk s valahogyan ráterelődött a szó az elmúlás gondolatára. És akkor megmondtam, hogy az én koromban már minden esztendő Isten ajándéka. Roy Flynn tapintatosan más mederbe akarta terelni a társalgást, én azon-

38 William Lee Pryor (ford. Fejérvári Boldizsár), „Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visszaemlékezés”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 15–32, ide: 24.

39 Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. *Családi levelek*, 241–243, ide: 242.

ban visszatértem az előbbi témára, megmagyarázva, hogy noha ragaszkodom az élethez, mert kimondhatatlanul élvezem szépségeit, mégsem félek a haláltól. Jól tudom, hogy természetes folyamat ez, melynek előbb-utóbb be kell következnie.<sup>40</sup>

Az említett beszélgetés valóban megtörtént, sőt hangfelvételen is fennmaradt, amely valóban megörökítette Roy Flynn zavarát és Dohnányi természetes válaszat. Nagyon érdekes azonban, hogy a szerző szavai a felvételen más benyomást tesznek, mint az írásban rögzítettek. Egyáltalán nem tűnnek patetikusnak, másrészt az „Isten ajándéka” kifejezés sokkal inkább egy nehezen megtalált szófordulatnak látszik, mint mély meggyőződésnek. A beszélgetés – magyarra fordítva – nagyjából így hangzott:

*Flynn:* Beszéljünk inkább kellemesebb dolgokról!

*Dohnányi:* [nevetve] Miért, hiszen nem olyan szörnyű ez. [elkomolyodva]

Mindenkinek meg kell egyszer halnia. Ez egy teljesen természetes dolog.

Fel kell készülni rá, igen. De egyébként is, ez már számomra egy ajándék ...

[habozva] Az már Isten ajándéka, ha ennyi évet élhet valaki.<sup>41</sup>

A források arra utalnak tehát, hogy Dohnányi világnézetét és kedélyét, ha árnyalták is, nem befolyásolták jelentősen az elszenvedett tragikus események. Sőt inkább megerősítették őt sajátosan derűs, fegyelmezett és magabiztosan harmonikus gondolkodásmódjában. Lélektanilag kétségkívül logikus volna az adott élethelyzetben egy vallásos mű komponálása, erre az összefüggésre azonban valójában semmilyen jel nem utal. A szerzőhöz közel állók sem céloztak arra, hogy a *Stabat Mater* a szerző vallás felé fordulásának következménye volna. Ilona egy egészen gyakorlatias szempontot fogalmazott meg a mű születésével kapcsolatban:

Ez a mű nemcsak gyönyörű és hatásos, de úgy érzem, mivel vallásos tendenciájú, hát óriás piaca lenne karácsonykor, húsvétkor, vallásos ünnepeken stb.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Búcsú és üzenet*, 13.

<sup>41</sup> „[Flynn:] Let’s talk about more pleasant things. [Dohnányi:] Why, that’s not quite unpleasant, I mean. ... Everybody has to die once. It’s a quite natural thing. You have to prepare for that, come on. ... After all, it’s already a gift from ... from ... from ... it’s God’s gift if you reach such an age.” Roy Flynn születésnapj interjúja Dohnányival, 1959. július 24. (FSU Dohnányi).

<sup>42</sup> Dohnányiné levele Belle Schulhofnak, 1956. február 15. (FSU Dohnányi).

Rueth, aki dolgozatához közvetlenül Dohnányi családtagjaitól és barátaitól gyűjtött információkat, ugyancsak más jellegű magyarázatot talált a mű inspirációira:

Dohnányi talán elképzelte, ahogy a fiú szopránok magas, éteri tónusa megfelelő tolmácsolója lesz a jelenet által felidézett gyász és mennyei elragadtatás érzésének.<sup>43</sup>

Hogyan érdemes tehát közelítenünk a *Stabat Mater* vallásosságához? Miképp lehetséges, hogy a hit kérdései iránt voltaképpen közömbös Dohnányi „egyik legkedvesebb műve”<sup>44</sup> egyházi kompozíció? Miért szólította meg őt éppen ez a szöveg? A mű további elemzése közelebb vihet e kérdések megválaszolásához.

Az ismeretlen 13. századi ferences szerzetesnek, illetve korábban Jacopone da Todinak (†1306) tulajdonított *Stabat Mater*-versnek számtalan megzenésítése ismert a 15. századtól kezdve.<sup>45</sup> A szekvenciaformában (3 soros strófák, *a–a–b* rímképlet, 8–8–9-es szótagszám) írt szöveg több változatban is fennmaradt. A Dohnányi által használt forma az *Analecta Hymnica Medii Aevi*ben szereplő verziónak<sup>46</sup> felel meg néhány apró eltéréssel, amely viszont a római katolikus liturgiában ma használatos alakkal egyezik. Nem tudni, hogy erre az enyhén kontaminált változatra miként talált a szerző, mindenesetre a mű formai vázlatát tartalmazó gépiraton már ez a szöveg szerepel.

A bemutató egyik kritikusa a következőképp méltatta a kompozíció kifejezőerejét:

Ahogy egy muzsikus megfigyelte, ha a 60 énekhang egyetlen szót sem ejtett volna ki, csupán vokalizálta volna a hatszólamú partitúrát, a mű akkor is rendkívüli hatást tett volna a vallásosság kifejezésében.<sup>47</sup>

43 Rueth, 114.

44 Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. május 28. (FSU Dohnányi). Ld. még: Bragg naplóbejegyzése, 1953. április 9. (Bragg's Estate).

45 Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen* (München–Salzburg: Katzschler, 1992) = *Musikwissenschaftliche Schriften*. Saját korában, majd utóbb különösen népszerűnek bizonyult például Caldara (1725), Pergolesi (1736), Rossini (1814), Dvořák (1877), Liszt (1862–67), Verdi (1898), Szymanowski (1925–26), Poulenc (1950), s már Dohnányi után Penderecki (1962) feldolgozása.

46 C. Blume–G. M. Dreves (eds.), *Analecta hymnica medii aevi*, vol. 54 (Leipzig, 1886–1922; Frankfurt am Main, 1961), 312.

47 W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.).

Megjegyzése azért különösen figyelemreméltó, mert Dohnányi tulajdonképpen igen visszafogottan élt a szövegkifejezés, szövegfestés eszközével, kivált más szerzők *Stabat Mater*eivel összevetve. A hangszeres műfajokra jellemző formálás- és szövés mód is arra utal, hogy a kompozíciót nem elsősorban a szöveg határozza meg.

Az expozíció jól példázza a szöveg értelmezésének és a zenei forma érvényre juttatásának kettős motivációját. A fia szenvedésével szembesülő anya csendes fájdalmát hűen ábrázolja a főtéma, melyre kontrasztként következik a második strófa<sup>48</sup> felkiáltása (*O quam tristis*), a szonátaforma szerinti második tématerület kezdete. Az *f-moll, molto tranquillo*, hangerejében is visszafogott *Stabat Mater*-versszakot tehát egy disszonáns, *forte* felkiáltással indító, *agitato* szakasz ellentételezi (*5.a kotta*). Az 1–2. strófa ilyen szembeállításában azonban a versre nem jellemző: a felkiáltás ott inkább felsóhajtás, s nem több, mint az első sorokra reagáló gyöngéd együttérzés kifejtése – ahogyan például Verdi vagy Poulenc zenéjében is megjelenik (*5.b–c kotta*). Nem indokolatlan ugyan, hogy Dohnányi megkülönbözteti a strófákat, mégis figyelemre méltó, hogy a kompozíció első, a forma szempontjából kulcsfontosságú kontrasztját inkább a zenei struktúra, nem pedig a szöveg követeli meg.

Nem minden esetben szorul persze háttérbe a vers: van néhány költői kép, amely a zenei szövegfestés révén kiemelkedik környezetéből. Az expozíció ismétlése például a „Van-e oly szem, mely nem sírna?”<sup>49</sup> kérdéssel nyit – ennek megzenésítésében az *unisono* kórusmelódiát körülölelő, melizmatikus dallam valószínűleg a sírást, siratást ábrázolja (*lásd az 1.c kottát a 162. oldalon*). Ugyanitt jelenik meg a mű egy másik, óvatos madrigalizmusa is. Nevezetesen, hogy a „Quis est homo” szövegnél a főtéma dallama egy ponton eltér az eredeti alaktól: az „et flagellis subditum” szavaknál, ahol a második frázis (*a2*) két ütemmel kibővül (80–81. ütem, vö. az azonos helyekkel, 27–28. és 208–209. ütem). Vélhetően a korbáccsal vert Krisztus felzaklató képére utal, hogy a kis hangközlépésekben mozgó, sima dallamvonal váratlanul megtörik. Más szerzők is előszeretettel emelték ki ezt a drámai mozzanatot: Verdi művében például nemcsak az egyik legnagyobb érzelmi tetőpontot jelenti – ezzel összehasonlítva érzékelhető igazán Dohnányi szövegkifejezésének visszafogottsága.

48 Bár a szekvenciaforma alapegységei háromsoros strófák, a továbbiakban a hatsoros egységek sor-számaira utalok (római számmal jelezve a 6. ábrán), mivel Dohnányi is eszerint dolgozott a szöveggel, és a nyomtatott zongorakivonatban is ilyen osztásban szerepel a vers.

49 A szövegeket magyarul Babits Mihály műfordításában idézem, mely néhány ponton ugyan nem felel meg a Dohnányi által használt szövegnek, de egészében lenyűgöző közvetítője a középkori vers hangulatának.



**Più mosso (agitato)**

S.  
I-II.

*f* O — quam tris - tis et af - fli - cta

MS.  
I-II.

*f* O — quam tris - tis et af - fli - cta

A.

*f* O — quam tris - tis et af - fli - cta

*f sf dim. (agitato) p*

5.a kotta. Az „O quam tristis” megzenésítése Dohnányi letétjében

[Sostenuto]

S.

A.

*pp* O quam tris - tis

T.

*pp* Et af - fli cta

B.

5.b kotta. Az „O quam tristis” megzenésítése Verdi letétjében

Très lent ♩ = 56

S. *pp* O quam tris - tis et af - fli - cta

A. *pp* O quam tris - tis et af - fli - cta af - fli - cta

T. *pp* O quam tris - tis et af - fli - cta af - fli - cta

B. *pp* O quam tris - tis et af - fli - cta af - fli - cta

5.c kotta. Az „O quam tristis” megzenésítése Poulenc letétjében

A szöveg tartalmát igazán hűen csak az *Inflammatum et accensum* és a *paradisi gloria* szakaszok tükrözik, melyek madrigalizmusát persze kivételes mértékben sugallja a költemény. Utóbbihoz dūr hangnemű, derűs, egyszerű zenei megfogalmazás társul (világosan tagolódó, a zárlatoknál szólókkal erősített, kétszólamú kánon). Az apokalipszis vízióját ugyanakkor erőteljes, egymásnak felelgető kórustömbök jelenítik meg. Viharos zenekari kíséretüket előbb a pokol tüzét idéző, vibráló tizenhatod-figuráció és mélyvonós-triola uralja (6.a kotta). A szakasz az „in die iudicii” („az ítélet napján”) szavakon kulminál: a kórusok *fortissimo*, gizmoll akkordját a basszus-tremoló disszonáns *F*-je teszi igazán hátborzongatóvá. Az *Inflammatum*-szakasz egyébiránt nemcsak intenzív szövegkifejezése miatt vonja magára a figyelmet, hanem bizonyos formai szempontok miatt is. A melléktéma-terület kétrészsége ugyanis itt megszűnik, sőt új tematika jelenik meg. Csak a vihar lecsendesedtével, a zárótéma (*b''2*) visszatérésekor kapcsolódunk vissza a zenei folyamatba, a szonáta reprízébe. Az *Inflammatum* hangulati és terjedelmi kibontakozása persze bizonyos tekintetben előkészítettnek mondható a szonátaformában. A 2. téma-terület megfelelő szakasza ugyanis már az expozíció ismétlésében (*b'1.2*, *Fac ut ardeat*) is új zenei anyagot vezetett be, s lendületében is különbözött a többi, jellemzően egy-egy csúcspontra felfutó formaegységtől (6.b kotta).

accelerando poco a poco

Allegro  $\text{♩} = 60$

Ob. 1-2.

Clar. (Si)

Cor. 1-4. (Fa)

Fg. 1-2.

Ch. I.

Ch. II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. & Cb.

Cb.

ma - tus, in - flam - ma - tus et ac - cen -

in - flam - ma - tus, in - flam - ma - tus et ac - cen -

*cresc.*

*mf*

*f*

*espe.*

*mf*

*f*

6.a kotta. Az „Inflammatus” részlete

Mindez részben a kórusok kezelésmódjából, részben pedig a zenekari kíséret jellegéből adódik. Ami az előbbit illeti: korábban láttuk, hogy Dohnányi megfogalmazása szerint a hat szólam „sokszor összeforr”. A kórusok összeszövése azonban csak ritkán valósul meg ténylegesen – leginkább éppen a *Fac ut ardeat* szakaszra jellemző (emellett a *Tui nati* és *Juxta crucem* részekben). Ehelyett előfordul

[♩ = 152]

Ob. 1-2.

Cl.  
(Si)

Cor. 1-3.  
(Fa)

Fg.

S. I.

MS. I.

A. I.

S. II.

MS. II.

A. II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

*p* Fac ut ar - de - at cor me - - - um,

*p* Fac ut ar - de - at cor

*p* Fac ut ar - de - at cor - me - - - um,

*p* Fac ut ar - de - at

*p* Fac ut ar - de - at

*con sordino*  
*mp*

*con sordino*  
*mp*

*con sordino*  
*mp*

6.b kotta. A „*Fac ut ardeat*” részlete

*unisono* melódiaexponálás (*Quis est homo*); a dallam megosztása hosszabb vagy rövidebb frázisonként (*Stabat Mater*, illetve *Cujus animam*); a két kórus egyenrangú felelgetése (*in planctu*, *Inflammat*); felelgetés az első kar dominanciájával (*Virgo virginum*); homofon tömbök vezető dallammal vagy anélkül (*Sancta Mater*, illetve *O quam tristis*); variált homofónia (*Fac me vere*); álimitáció (*ut sibi complaceam*); imitáció (*me sentire*); kánon (*Quando corpus*). A kíséret jellegéről szólva: a zenekar korábban nem kapott a *Fac ut ardeat*hoz hasonlóan kifejező és önálló anyagot. Valószínű, hogy sajátos motivikáját itt a szöveggel hozhatjuk összefüggésbe. A burjánzó tizenhatod-figuráció talán a szeretet lángolását fejezi ki: „Engedd hogy a szívem égjen / Krisztus isten szerelmében.” A Dohnányi-féle interpretáció meglehetősen egyéni. Dvořáknál ez a szövegrész többféle, különböző hangvétellel társul – harcos intonáció, Mozart *Requiem*jére emlékeztetően komor kórusletét, majd szinte operai dallamosság és szétfoszoló zárás –, a Dohnányi feldolgozására jellemző, izgatottan szárnyaló tónus valamennyitől távol áll. A *Fac ut ardeat* és az *Inflammat* zenei letétjét tehát nemcsak a tizenhatodolós zenekari motivika fűzi össze. A két szakasz számos egyéb szempontból rokon: formai funkciójuk (melléktéma), hasonló alappesztyusuk (függetlenedés, szenvedélyesség) és szövegkezelésük (madrigalizmusok, nagyobb terjedelem) tekintetében is. Mindemellett fel kell figyelnünk szövegük közös elemére: a tűzre. Habár ellentétes kontextusban jelenik meg – a pokol, illetve a szeretet lángjaként –, a Dohnányi által konstruált zenei szerkezet megerősíti a képi párhuzamot.

A szövegkezelés szempontjából végül érdemes azt is szemügyre venni, miképpen juttatta érvényre Dohnányi a vers tagolását. Feltűnő ugyanis, hogy a zenei forma nem követi a vers legkézenfekvőbb értelmi egységeit, vagyis nem emeli ki azt a pontot, ahol az elbeszélő érzelmei kerülnek a középpontba (az 5. strófa kezdete: *Kútja égi szeretetnek / engedd éreznem sebednek / mérgét: hadd sírjak veled*). A szöveg kulcs-strófája Dohnányinál az ismételt expozíció melléktémájaként (*b1*) jelenik meg, azaz egyáltalán nem exponált helyen. Ráadásul az *Eia Mater, fons amoris*-sorokra, Mária gyöngéd megszólítására, ugyanaz a zenei anyag jut, mint az *O quam tristis*-felkiáltásra (*7.a kotta*). Jellemző, hogy *Stabat Mater* más megzenésítői e helyütt többnyire a szöveg intimitását, a leíró tárgyalásmódból előlépő lírai én megindultságát emelték ki: Verdinél *a cappella, dolcissimo*, H-dúr anyag, Dvořáknál lágyan ringó, c-moll kórusmegszólalás jeleníti meg (*7.b kotta*); de például Szymanowski is alt szólónak adta a szöveget egyetlen klarinét *dolcissimo* kíséretével. Persze Dohnányi értelmezése is indokolt: nála ugyanis ez a szakasz nem a sorok első részének gyengéd képét, hanem a *vim doloris* szavakat helyezi a középpontba – így már világos, miért az *O quam tristis* felkiáltásával rokon a megzenésítés. Ez a példa egyébként arra is rámutat, hogy a szuggesztív érzelmi képekkel telített szöveg – paradox módon – jól alakítható a szövegtől

S. I-II. E - ia Ma - ter, fons a - mo - ris,

MS. I-II. E - ia Ma - ter, fons a - mo - ris,

A I-II. E - ia Ma - ter, fons a - mo - ris,

*ff* *p* *mf* *p* *mf*

7.a kotta. Az „Eia Mater” megzenésítése Dohnányi letétjében

független logikájú zenei formához. A zeneszerző számára lehetőséget ad ugyanis arra, hogy válasszon: melyik motívumot tekinti a leglényegesebbnek egy adott szövegszakaszban.

A vers kézenfekvő értelmi tagolásától (2+2+5+1 strófa) való legfontosabb eltérést az jelenti, hogy Dohnányi letétje a 6–7. strófát (*Sancta Mater*) helyezi a közép-pontba. Ez a trióként, illetve kidolgozási részként azonosított szakasz számtalan zenei jellemzőjében elkülönül a mű többi részétől. Már előkészítése is figyelemre méltó: megszólalását az expozícióismétlés zárótémája (*b'2*) előzi meg, amelynek végén a szólamok hosszan elidőznek egy *G*-re épülő domináns szeptimakkordon (*H* helyett *Cesszel* lejegyezve). A háromszor hat negyeden keresztül szóló hangzat *C*-dúr feloldást kíván, ami azonban végül nem következik be. Helyette egy szinte valószerűtlen tonális csúszás révén *Desz*-dúr akkord szólal meg leszállított szeptimmal, *cesszel* színezve, ami a zenekari átvezetés után *Gesz*-dúr domináns szeptimjeként kap értelmet. Ez a borzongatóan távoli és váratlan tonális változás – a *C*–*Gesz* viszonylatban a poláris, de a *C*–*Desz* kapcsolatban is különös, „nápolyi” hangnembe – rendkívül erős hangulati törést eredményez: megszólalásával szinte egy másik dimenzióba vezeti a hallgatót (8. kotta). De az álomszerű, „másik” világ nemcsak *Gesz*-dúr hangneme révén különül el a mű többi részétől. A kó-

S., A., T.  
T.  
E - ia, Ma - ter, fons a - mo - ris, fons a

B.  
E - ia, Ma - ter, fons a - mo - ris, e - ia, Ma - ter, —

VI. I.  
pp

VI. II.  
pp

Vla.  
pp

Vlc. & Cb.  
pp pp

7.b kotta. Az „Eia Mater” megzenésítése Dvořák letétjében

rusok egyetlen nagy, homofon tömbbé oldódnak, ami a darabban nem fordul elő másutt; s az általában jellemző, ereszkedő tendenciájú dallamvonallal szemben a melódia itt inkább stagnál, lebeg. A formai egység második felében (C') aztán a Gesz-dúr hangnem a *minor*éjába, gesz-mollba (10 bé) fordul, ami a teljes mű hangnemi mélypontját jelenti. Ez azonban csupán futó epizódnak bizonyul, hiszen ahogy a *Juxta crucem*-téma (c'2) idő előtt való megjelenése (az első alt szólamban, még az előző, c'1 téma alatt), majd a kiírt 6 bé helyett megjelenő 4 bé is jelzi, Dohnányi szinte menekül ebből az atmoszférából, s nem sokkal később már C-dúrba vezeti a zenét (9. kotta). Hozzá kell tenni, a *Stabat Mater* olvadékony harmóniai megoldásainak persze csakis a művet általában jellemző, határozott tonalitás kontextusában lehet értelme és jelentősége.

S hogy miért nyerhetett ilyen különleges, környezetétől elkülönülő zenei megfogalmazást a szóban forgó szakasz, arra valószínűleg a vers jelentésének mélyebb rétegeiben keresendő a válasz. A *Sancta mater*-strófa bizonyos szempontból ugyanis lényeges, új motívumot vezet be. Itt a lírai én már nem csupán Mária gyászát kívánja átvállalni, hanem magát Krisztus szenvedéseit is: „Óh szentséges anya, tedd meg, / a Keresztrefeszítettnek / nyomd szívembe sebeit! / Oszd meg, kérem, kínját vélem [...]” Nemcsak az azonosulás célja változik meg ezen a pon-

S. I-II.  
A. I-II.

MS.  
I-II.

C-dúr V      Desz I <sup>7b</sup> = Gesz V      Gesz I

8. kotta. A „*Sancta Mater*” kezdetének harmóniai kivonata

ton, hanem a mértéke is: bár az elbeszélő az első öt versszakban is a legmélyebb együttérzés hangján szólt, az azonosulás fájdalma elsősorban itt, a 6. strófában jelenik meg. A zenei koncepció és a szövegkezelés elemzése alapján úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi interpretációjában a *Stabat Mater*-szöveg kulcsmozzanata a teljes azonosulásban feloldódó szeretet volna.

Az eddig elmondottakat a következőképp összegezhetjük: a *Stabat Mater* komplex formája és szerves motivikus szövésmodja elsősorban Dohnányi hangszeres kamaraműveivel mutat rokonságot, ami megfelel a megrendelő várakozásainak is. Az organikus szerkesztés következtében úgyszólván minden anyag kapcsolatban áll egymással, sőt a fontosabb témák mind levezethetők a zenekari előjátékból. Ez a szervesség egyfelől a vers szövegének egymásba fonódó képeivel hozható összefüggésbe, ugyanakkor fegyelmező keretként is szolgál. Dohnányi szövegkezelése ebből adódóan némileg eltér a *Stabat Mater*-szöveg más megzenésítőinek koncepciójától: néhány, számára jelentős gesztus – mint a *Fac ut ardeat*, az *Inflammat*, a *Sancta Mater* és a kóda – kiemelését leszámítva művében elsősorban a konzekvens zenei forma vezérli a folyamatot. A vers bővelkedik erőteljes kifejezésekben és képekben, így még az sem kizárt, hogy Dohnányi részben azért választotta, mert elképzeléseit sokkal jobban megvalósíthatónak vélte benne, mint egy heterogénebb, a formát jobban determináló textus esetében.

Lehetséges tehát, hogy az előzetes zenei koncepciónak volt köze ahhoz, hogy Dohnányi választása éppen a *Stabat Mater*re esett a fiúkari apparátus miatt kézenfekvő vallásos szövegek közül. S hogy miképp gazdálkodott a zeneszerző ezzel



*cresc.* *poco string.*

Ch. I.  
Jux - ta cru - cem te - cum sta - re, te li - ben - ter  
te - cum sta - re, te li - ben - ter so - ci - a -  
te - cum sta - re, te li - ben - ter so - - - ci -

Ch. II.  
*mp cresc.* Jux - ta cru - cem  
Jux - ta cru - cem te - cum sta - re,  
cru - cem te - cum

*poco string.*  
*cresc.*  
*dim. calando*

Ch. I.  
so - ci - a - - f - - - re in plan  
re in plan - ctu de si - de-ro, *dim.*  
a - re in f plan - ctu de - si - de-ro, *dim.*  
te - cum sta - re, te li - ben - ter so - ci - a - re in

Ch. II.  
te li - ben - ter so - ci - a - re, te so - ci - a - re in  
sta - re, te li - ben - ter so - ci - a - re in

9. kotta. A „Juxta crucem” szövegrész C-dúr modulációja

az egészen különleges – fenséges, elbűvölő, ugyanakkor kissé hűvös – hangzás-világgal? Meglepő módon mintha tompítani igyekezett volna a fiúkar speciális tónusát. A komponálás folyamán például levélben érdeklődött Braggnál, hogy bővítheti-e szólókkal a partitúrát.<sup>50</sup> A karnagy beleegyezett, de a szólóhangok mégsem kaptak túl jelentős szerepet a darabban: csupán a hangzás dúsításához járulnak hozzá azon pontokon, amikor a kórus kifejezetten karcsú, egy- vagy kétszólamú letétet énekel (A', kóda). Mivel a zeneszerző a szólistákat az apparátusjelölésben nem tüntette fel külön, úgy tűnik, mintha a szólókat a kórusban éneklő fiúk legjobbjaira bízta volna. Technikai okokból azonban ezeket általában felnőtt művészek éneklik, aminek következtében még testesebbé válik a hangzás. Lényeges továbbá, hogy már az ősbemutató sem kizárólag fiúénekesek közreműködésével zajlott le: az első kórust fiú-, a másodikat női kar énekelte (38, illetve 22 fős létszámmal), s ez a kombináció kifejezetten elnyerte a szerző tetszését.<sup>51</sup> A mű előadásaira – részben nyilván praktikus okokból – azóta is általában női vagy gyermekkar részvételével kerül sor.<sup>52</sup> Ez persze egyáltalán nincs a szerzői szándék ellenére, hiszen Dohnányi a nyomtatott kottában már a következőképp jelölte meg az előadói apparátust: „hatszólamú fiú-, vagy női karra”. A felnőtt szólisták beállításában, valamint az apparátusbővítésben megnyilvánuló hangzásigény végső soron jogos: a *Stabat Mater* kamarazene-szerűen szőtt textúrája és dús harmóniavilága valóban mintha expresszívebb tónust igényelne, mint az egyenes fiúkórus-hangzás.

A gyászos szöveg ellenére ugyanis Dohnányi letétjéből feltűnő szenvedélyesség, melegség árad, s ennek kapcsán kell visszatérnünk a négy, fentebb kiemelt szakaszra. Az elhangzás sorrendjében ezek tehát a következők: *Fac ut ardeat, Sancta Mater, Inflammatus, Quando corpus*. A *Fac ut ardeat* megszólalásakor, jelentős, addig rejtve maradó érzelmi energia tör elő. Nemcsak a szakasz „kiszabadulása”, azaz formai-terjedelmi függetlenedése, továbbá a két kórus összefonása és a burjánzó zenekari motívum miatt érezheti ezt a hallgató, hanem a hangszerelés miatt is. A jellegzetes, széles, szárnyaló vonóshangzás Dohnányi más műveiből is

50 Dohnányi levele Braggnek (levélmelléklet Bragg naplójában), 1952. december 31. (Bragg's Estate).

51 Dohnányi több helyütt említette, hogy a fiúkar–női kar összeállítás kedvére való, ld. például Kurt Stone-nak (AMP) írt levelét, 1956. június 22. (FSU Dohnányi).

52 Ld. például a Magyar Rádió Gyermekkórusa felvételét (vez. Reményi János, Magyar Rádió, 1985), az Angelica Leánykar előadásait és felvételeit (vez. Gráf Zsuzsanna, Angelika alapítvány, 1999), a Pro Musica Leánykar és az Angelica Leánykar előadását (vez. Hollerung Gábor, 2014 – Budapest) vagy az Europa Cantat Junior egyesített kórusainak előadásait (vez. Tardy László, 1996 – Kaposvár, 1997 – Budapest). Fontosabb fiúkari előadás volt ugyanakkor: California Boys Choir (vez. Douglas Neslund, 1980 – Los Angeles).

*Molto tranquillo*

The musical score is for the beginning of the 10th measure of the piece 'Sancta Mater'. It features five staves: Ob. I., Cl. (Si♭), Ch. I., Ch. II., and VI., Vla., Vlc., Cb. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Molto tranquillo'. The Ob. I. staff starts with a rest, followed by a melodic line starting on G4, marked *p espr.*. The Cl. (Si♭) staff starts with a rest, followed by a melodic line starting on B3, marked *pp*. The Ch. I. and Ch. II. staves have lyrics: 'San-cta Ma-ter i-stud a - gas, cru - ci-fi-xi fi - ge pla - gas'. The Ch. I. staff is marked *pp molto teneramente*. The VI., Vla., Vlc., Cb. staff has a whole note chord of B-flat3, E-flat3, and A-flat3, marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

10. kotta. A „Sancta Mater” kezdete

ismerős, ám másutt a vallásos rajongásnál jóval elemibb érzést jelenít meg: szeretetet, szerelmet, sőt érzékiséget – mint például a 2. szimfónia nyitótételének melléktemájában. Az érzelmesség valóban az *in amando Christum Deum* szavakban ér tetőfokára, s a Krisztus iránti szeretet végtelen áradását fejezi ki. Ezt az értelmezést követve a *Sancta Mater*-szövegrész kiemelése is világosabbá válik. Az emelkedett pillanatnak, amikor a hívő szavakba önti, hogy nemcsak a gyász fájdalmát, hanem a primer szenvedéseket is át kívánja vállalni, szinte szerelmes édességet ad a kórusok gyengéd deklamációja fölött megszólaló oboa–klarinét duó (10. kotta). A lelki egyesülés utáni vágyódást szemlélteti a trió utolsó szakasza is: az *in planctu desidero* (társad lenni úgy sovárg) megzenésítésében a két kórus *a cappella* felelget egymásnak. A disszonáns, lefelé csúszó harmóniak mintha az egyedüllet bizonytalanságát fejeznék ki, hogy aztán a *desidero* szóra, C-dúrba érkező *tutti* feloldja a kórusok magányát. Bár negatív költői képhez kapcsolódik, mégsem ellentétes mindezzel az *Inflammatum* letétje: a *Fac ut ardeathoz* hasonló megzenésítésében ugyanúgy benne rejlik valamiféle világi szenvedélyesség, érintettség – közös képi elemük, a tűz két ellentétes asszociációjának megfelelően. Végül a terjedelmes kóda is illeszkedik Dohnányi interpretációjába, mely a szeretettel, szenvedéllyel, szeretetvágygal kapcsolatos szövegszakaszokat emeli ki.

*rit. molto* **Più mosso (Allegro)**

pa-ra-di-si glo-ri-a, pa-ra-di-si glo-ri-a,

11. kotta. A „Paradisi gloria” Desz-dúr kitérése

Bár a szinte gyermekien naiv dallamot egyáltalán nem jellemzi az előzményekhez hasonló fűtöttség, szerves folytatója a korábbiaknak, hiszen Dohnányi úgyszólván a szemünk láttára bontja ki a *Quando corpus*-témafejet a komor zenekari motívumból. Visszaütal az előzményekre akkor is, amikor az F-dúr záróakkord előtt hirtelen Desz-dúr hangnemi kitérést alkalmaz minden bizonnyal a *Sancta Mater*-szakasz valószerűtlen modulációjára emlékeztetve (11. kotta). A kóda nem valódi kontraszt tehát, hanem a korábbi zenei anyagok egy lehetséges következménye – ily módon a tragédiának, pokolnak, vagy éppen a szenvedélyes szeretetvágynak nem ellentéte, csupán másik nézőpontja.

Habár a *Stabat Mater*ben elsősorban a közelmúlt nehézségeiben megfáradt, idős szerző vallás felé fordulását, a keserves anyáról szóló szöveg választásában saját tragédiáinak felidézését sejthetnénk, az elemzés nyomán úgy tűnik, hogy inkább a „főművekhez”, a 2. szimfóniához és a *Cantus vitae*-hez hasonló élet- és szerelemközpontú *ars poetica* szellemében fogant.<sup>53</sup> Azt a meggyőződést fejezi ki, amit Dohnányi szavakkal is megfogalmazott, amikor a keresztény értékrend praktikusságát hirdette. A mű szellemisége és hangvétele miatt felmerül egy további lehetséges minta is: Schumann *Az éden és a péri* című kompozíciója, mely nagy hatással volt az ifjú Dohnányira.<sup>54</sup> Schumann maga „nem az imaterem, ha-

53 Párhuzamba állítható továbbá a Hat zongoradarab (op. 41) záródarabjával, a *Clochesszal* is, melyet Dohnányi a hozzá legközelebb álló vér szerinti gyermeke, Dohnányi Mátyás halálára írt. Ez természetesen egyáltalán nem egyházi kompozíció, de „harangzúgásával” vallásos asszociációkat enged meg.

54 Kiszely–Papp Deborah, „Emlékkönyvből». Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órákor”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 27–45, ide: 42.

nem derűs emberek számára” írt oratóriumként jellemezte művét,<sup>55</sup> s a későbbi elemzők sem tekintik szoros értelemben vett egyházi darabnak.<sup>56</sup> A péri alakja maga is csak részben vallásos teremtmény, s ahogyan Kroó György fogalmazott, a felhasznált szöveg „tipikusan romantikus témát dolgoz fel, de a szokásos misztikus-vallásos atmoszféra helyett nagyobb benne a humanitás gondolatának szerepe”.<sup>57</sup> A Schumann-mű zenei koncepciója is hasonlítható kissé a *Stabat Mater*hez: mindenekelőtt végigkomponáltsága, illetve formai és tematikus kontinuitása tekintetében. Úgy tűnik, a szigorú zenei forma és a kamarazenei szövés mód Dohnányi *Stabat Mater*-ében éppen a szöveg interpretációjának bensőségeségét hivatott – tudatosan vagy nem-tudatosan – leplezni. Szoros zenei hasonlósága az életmű korábbi darabjaihoz egyben azt is előrevetíti, hogy gondolatvilágában aligha képviselhet határozottan új elemeket, még ha a zeneszerző vallásos műfajok iránt fellobbanó érdeklődése vitathatatlan is. Annak ellenére tehát, hogy az idős Dohnányi megingathatatlanul derűs, a tragédiákon felülemelkedni képes személyiségének és optimista életszemléletének lelkendező leírásait a legtöbb esetben túlzónak érezhetjük, nagyon is egyetérthetünk azzal a kritikussal, aki a *Stabat Mater* ősbemutatója kapcsán Dohnányi vallásosságáról értekezve így összegezte a zeneszerző attitűdjét: „he lives his religion” – ő *éli* a hitét.<sup>58</sup>

#### KLASSZIKUS FORMÁK EGYMÁSUTÁNJÁ: AMERIKAI RAPSZÓDIA

A *Stabat Mater*hez hasonlóan az amerikai évek másik intézményi felkérésre született kompozícióját, az *Amerikai rapszódia*t is összetett egytételes forma jellemzi. Zenekari mű lévén ez persze egyáltalán nem rendkívüli dolog, bár korábban Dohnányi csak egészen egyszerű, szonátaalapú egytételes zenekari formákat írt:

55 „[...] ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal – sondern für heitre Menschen.” Schumann levele E. Krügernek (1843. június 3.), *Briefe, Neue folge*, Gustav Jansen (Hrsg.) (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 21904), 228.

56 Ld. például: John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age”* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1997), 276 k. Kifejezetten a műfaji probléma fényében vizsgálja a művet: Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (Laaber-Verlag: Laaber, 1982). Fejezeteinek címe: „IV. Zwischen Musikdrama und Oratorium, 1. Ein neues Genre für Konzertsaal”.

57 Kroó György, *Robert Schumann* (Budapest: Bibliotheca, 1958) = *Kis zenei könyvtár* 4., 169.

58 Lily May Caldwell, „»Never hate«: Composer Dohnányi’s Love Shows In Music”, *The Birmingham News* (1956. január 17.).

**On Top of Old Smoky** (*Fireside Book*; amerikai népi ballada, első gyűjtés: 1911)

On top of old Smo-ky, \_\_\_\_\_ All co-vered with snow, \_\_\_\_\_ I  
lost my true lo-ver, \_\_\_\_\_ From \_\_\_\_\_ cour-tin' too slow \_\_\_\_\_

**The Wayfaring Stranger** (*Fireside Book*; fehér spirituálé, első kiadás: 1816)

I'm just a poor way-fa-ri-ng stran-ger A trav'-ling through this world of woe; And there's no  
sick-ness toil or dan-ger in that bright world to where I go. I'm go-ing  
home to see my fath-er I'm go-ing there no more to roam I'm just a-  
go-ing o-ver Jor-dan. I'm just a-go-ing o-ver home.

**The Riddle** (*Fireside Book*; 15. századi angol eredetű népdal amerikai szöveggel)

I gave my love a cherry that has no stone. I gave my love a chicken that has no bone.  
gave my love a sto-ry that has no end. I gave my love a ba-by with no cry-ing.

**Turkey in the Straw** (*Fireside Book*; amerikai népdal, első kiadás: 1829)

As I was a-gwine down the road, With a ti-red team an' a hea-vy load, I  
crack my whip an' de lea-der sprung. I says day to the wa-gon ton-gue.  
Turkey in de straw, turkey in de hay, Turkey in de straw, tur-key in de hay,  
Roll-em up an'twist'em up a high tuckhaw, An' twist'em up a tune called Tur-key in the Straw.

**Sweet Betsy** (*Fireside Book*; angol eredetű népdal amerikai szöveggel; első kiadás: 1858)

Oh, don't you re - mem - ber sweet Bet - sy from Pike Who  
crossed the wild prai - rie with her lo - ver, Ike With  
two yoke of o - xen, a big yel - low dog, A  
tall Shang - hai roos - ter, and one spot - ted hog.

**1. country dance** (Hollace E. Arment gyűjteményéből, 18. század [?])

**2. country dance** (cotillion Hollace E. Arment gyűjteményéből, 18. század [?])

12. kotta. Az Amerikai rapszódiaiban felhasznált dallamok Dohnányi változtatásaival

például a fiatalkori *Zrínyi*- (op. nélk.) vagy az 1923-as *Ünnepi nyitányt* (op. 31).<sup>59</sup> Az *Amerikai rapszódia* azonban játékidéjében is terjedelmesebb, s felépítésében is különlegesebb a két szonátaforma-alapú nyitánynál. Sajátos egytétélessége ugyanis több, önmagában is teljes formaként azonosítható szakaszt rejt magában (12. kotta, 8. ábra). Ezekről a következőt olvashatjuk a meglepően terjedelmes szerzői műismertetőben:

<sup>59</sup> Érdekes viszont, hogy a két nyitány is valamiféle külső inspirációra született: a *Zrínyi* a zeneakadémiai Király-díj pályázatra készült (1897), az *Ünnepi nyitány* pedig arra a Buda és Pest egyesítésének 50. évfordulójára rendezett díszhangversenyre, melyen Bartók *Tánc-szvitje* és Kodály *Psalmus hungaricus*a is először hangzott el (1923).

A: Bevezetés		B: Téma és variációk			
1. indulás (Allegro)	2. indulás	Téma (Andante...)	1. variáció (Poco più mosso)	2. variáció (Allegro)	3. variáció (Tempo del tema)
On Top of Old Smoky		Wayfaring stranger			
1. ütem	25.	45. ütem	64.	93.	116.

C: Scherzo			D
Főrész (Allegretto vivace)	Trió	Főrész visszatérése (Allegro vivace)	(Adagio)
The Riddle	Turkey	The Riddle + Turkey	Wayfaring (+ Turkey)
145. ütem	170.	194.	217. ütem

E: Scherzo–rondó			
Főrész [1. téma] (Presto)	[2. téma]		Főrész visszatérés – kódá
1. country dance	2. country dance	1. + 2. country dance	1 + 2. country dance (+ Old Smoky)
237. ütem	324.	384.	414.

### 8. ábra. Az Amerikai rapszódia formája

A mű a népszerű *On Top Of Old Smoky*-val indul, amely szabad feldolgozásban, bevezetesként jelenik meg. Az első fő rész az *I Am A Poor Wayfaring Stranger* című fehér spirituáléra épülő három variációból áll (Andante quasi adagio). A harmadik változat észrevétlenül vezet át a középrészbe, amely egy vidám *mountain song* Kentuckyból, a *The Riddle* (Allegretto vivace). Ez összefonódik az országszerte ismert *Turkey in the Straw*-val. A *Wayfaring Stranger* kontrapunktikusan feldolgozott első ütemeinek rövid visszatérését követően kezdődik a harmadik, befejező rész, egy gyors Presto. A jól ismert *Sweet Betsy From Pike* a két *country dance* egyike mellett jelenik meg.<sup>60</sup>

A komponista tehát háromrészesnek tekintette művét, de az egységek belső felépítését – a variációkat leszámítva – nem részletezte. A könnyebb követhetőség érdekében az alábbiakban öt szakaszt (A, B, C, D, E) különítik el, hiszen bár a bevezetés (A, 1–44. ütem) és a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérése (D, 217–236. ütem) nem értelmezhető önálló formaként, dramaturgiailag mindkettő kulcsfontosságú.

A terjedelmesebb egységek röviden a következőképpen jellemezhetőek. A gyors tempójú szakaszok (C, 145–216. ütem; E, 237–466. ütem) leginkább scherzo-formához hasonlítanak. A C főrészének a *The Riddle*-dallam feldolgozása felel meg

60 Dohnányi angol nyelvű műismertetője [ dátum nélkül ] (OU Baker Files).



(a rekapitulációban fugatóval), triója pedig a groteszk, rézfúvós hangszerelésben megszólaló *Turkey in the Straw*-melódiára épül. Az *E* szakaszban hasonló háromrészesség ismerhető fel – igaz, a témák lejtése inkább rondó-jellegű, s a főrész visszatérésében, a mű végső kulminációjában quodlibetszerűen felvillan az összes korábbi téma. A lassabb alaptempójú *B* szakasz formája fajsúlyosabb a két scherzónál: ez ugyanis a partitúrában is jelzett variációs formában íródott, melyben a *Wayfaring stranger*-dallam exponálását három változat követi (13.a kotta). Az első variációt kétféle stratégia alakítja: egyfelől az eredeti dallamot körülíró díszítés, másfelől a Dohnányinál jellegzetes „kivonatoló” technika, ami a téma egy karakterisztikus elemének – itt a „wayfaring stranger” szavakra eső, lehajló motívumnak – kiemelését jelenti (13.c kotta). A harcias második variáció pontozott ritmusos, *staccato* alapképletet vezet be, technikája szempontjából pedig a Dohnányi-művekben szintén gyakori „témafejt-változatok” közé sorolható, hiszen anyaga csaknem teljes egészében a téma kezdőmotívumából épül (13.e kotta). A harmadik változat a téma hangvételéhez közelít, s annak érzelmes, dúr verzióját hozza (13.g kotta).

A variációs forma természetesen nem zárul éles határvonallal: a *Wayfaring stranger* utolsó motívumát Dohnányi a következő dallam, a *The Riddle* egy részletévé alakítja át (134–146. ütem). Annak ellenére azonban, hogy leírása szerint „a harmadik változat észrevétlenül vezet át a középészbe”, ez a motívum-transzformációs megoldás nem illeszkedik igazán szervesen a folyamatba. A többi egység is lazán kapcsolódik – ld. például a *Wayfaring stranger*-témafejt kissé erőltetett megjelenését a bevezetés végén (38–45. ütem) vagy a legnagyobb hangulati kontrasztot hozó *D–E* szakasz éles határvonalát (235–243. ütem). Vagyis a hallgató mindig világosan érzékeli, amint egy-egy rész lezárul, és szertefoszló anyagából valami új tűnik elő. A mű olyan, különös és meglehetősen laza formakomplexumként fogható tehát fel, melyben (önálló tételeknél rövidebb) klasszikus formák követik egymást: a szabad bevezetést követően egy teljes variáció és két szabályos scherzo-forma hangzik el, utóbbiak határán egy, a variációs formához kapcsolódó átvezetéssel.

Dohnányi egy nyilatkozatában elmondta, hogy a „rapszódia” elnevezés számára nem jelentett semmiféle kötöttséget. Szerinte ez a műfajcím éppen a formai szabadságot, a csapongást, „rapszodikusságot” hivatott kifejezni, így 47. opuszát akár „Amerikai fantáziának” is lehetne nevezni.<sup>61</sup> Korábbi „Rapszódia” címet viselő művei valóban igen változatosak formai szempontból. A *Szimfonikus percek* (op. 36) „Rapsodia” tétele (II.) például egyetlen hatütemes motívum hatszori ismétléséből áll; míg a zongorára írt Négy rapszódia (op. 11) sorozat darabjai több kü-

---

61 *Ohio University Post* (1954. február 26.).

**Andante quasi adagio**

Cor. ingl.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

*espr.*

*con sord.*

*p*

*pp*

*pizz.*

*arco*

13.a kotta. Variációs téma az Amerikai rapszóriában

**Andante poco moto**  
*Tema del secento*

Corno ingl.

Arpa

*p*

*espr.*

13.b kotta. Variációs téma a Szimfonikus percek IV. tételében

lönböző tempójú anyag ismétlődésein alapuló, laza füzérek, amihez valószínűleg Brahms karakterdarab-rapszóriái szolgálhattak mintául. Az *Amerikai rapszódia* azonban sem ezekre, sem Liszt és Bartók lassú–gyors rapszódia-struktúráira nem hasonlít igazán, még ha gyorsuló ívet jár is be a darab. (Ezt egyébként Dohnányi is említette, amikor a maga szokásosan lakonikus módján egy újságíró kérésére így „írta le” darabját: „a Rapszódia lassú bevezetéssel kezdődik, és gyors vége van”.<sup>62</sup>) Felmerülhetnek még mintaként Liszt egy tételbe foglalt ciklikus formái

62 *Ohio University Post* (1954. február 26.).

*Poco più mosso*

Ob.

Cl.  
(Si♭)

Cor.  
(Fa)

Cor.  
(Fa)

Vla.

Vlc.

*p*

*mp espr.*

13.c kotta. Az 1. variáció az Amerikai rapszódiaiban

[Andante poco moto]

Ob.

Cl.  
(La)

Fg. 1.

Fg. 2.

Arpa

*p dolce*

*p*

*p*

*p*

*pp*

13.d kotta. Az 1. variáció a Szimfonikus percek IV. tételében

**Allegro**

Fl. 1-2. *f*

Fl. 3. *f*

Ob. 1. *f*

Ob. 2. *f*

Cl. 1. (Sib) *f*

Cl. 2. (Sib) *f*

Fg. 1. *f*

Fg. 2. *f*

Cor. (Fa) *f*

Cor. (Fa) *f*

Trb. *f*

Tuba *f*

VI. I. *f*

VI. II. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

*pizz.*

**Poco più mosso**

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Cl. (La)

Fg.

Cor. (Fa)

Cor. (Fa)

Trb.

Trb.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

Cb.

13.f kotta. A 2. variáció a Szimfonikus percek IV. tételében

Tempo del tema

*p dolce*

Fl. 1-2.

Cl. 1-2.  
(Si ♯)

Fg.

Cor.  
(Fa)

Cor.  
(Fa)

VI. I.

VI. II.

Vlc.

*mf espr.*

Cb.

*p*

13.g kotta. A 3. variáció az Amerikai rapszódiaiban

is, de az *Amerikai rapszódia* jóval rövidebb terjedelmű azoknál, és a szakaszok formája, sorrendje is más. A mű keletkezéstörténetének áttekintésekor láttuk, hogy Dohnányi eleinte Brahms *Akadémiai ünnepi nyitányához* hasonlította tervezett művét. S bár a kompozíció „helyi” verziója, melynek kódjában az *Alma Mater Ohio* című dallam is felbukkan, valóban összevethető a Brahms-darab hasonló hangzású, a *Gaudeamus igitur* felidéző kulminációjával, további formai és hangvételi rokonság nemigen jellemző rájuk (strukturális szempontból

tranne

Cel.

Arpa

VI. I. solo

VI. I. solo

VI. II. solo

VI. II. solo

13.h kotta. A 3. variáció a Szimfonikus percek IV. tételében

inkább a *Tragikus nyitány* komplex szerkezete lehetett példa a szerző számára). A lehetséges minták között végül Gershwin *Rhapsody in Blue* című művét érdemes említeni, melynek eredetileg ugyancsak *American Rhapsody* volt a címe, s melynek szerkezete szintén teljesen kötetlen. Persze Gershwin és Dohnányi formai szabadsága aligha említhető egy lapon – a magyar zeneszerző hagyományhoz hű és fegyelmezett formakoncepcióját jól jellemzi, hogy még „szabad” nagyformája is tradicionális egységekből áll. Felmerül a kérdés, hogy ez a különleges, elemeiben azonban nagyon is szokványos és kötött forma mire utalhat; illetve hogy szaggatottsága, töredékessége lehet-e szándékolt, s mindez milyen kapcsolatban állhat a dallami alanyaggal.

Mint láttuk, az *Amerikai rapszódia* teljes egészében kölcsönzött témákra épül. Paradox módon e tekintetben a szerző magyaros korszakának darabjaival állíthatjuk

párhuzamba, hiszen azokban – ugyancsak nemzeti karakterüket hangsúlyozandó – többször előfordul kölcsönzött dallam (Variációk egy magyar népdalra, op. 29; Pastorale egy magyar karácsonyi énekre, op. nélk.; Magyar népdalok énekhangra zongorakísérettel, op. nélk.; *Ünnepi nyitány*, op. 31; *Ruralia Hungarica*, op. 32; *Szimfonikus percek*, op. 36, IV. tétel). A bemutatóhoz készült műismertető szerint a zeneszerzőben valóban felmerültek magyar zenei párhuzamok:

Amikor azon gondolkodtam, milyen mű is legyen, nyilvánvaló volt, hogy valamiféle amerikaias illene az alkalomhoz. Ez vezetett a gondolathoz, hogy amerikai népdalok felhasználásával írjak rapszodiát, olyanféleképpen, ahogyan Liszt tette *Magyar rapszodiáiban*.<sup>63</sup>

A „valamiféle amerikaias” alapanyag azonban egyáltalán nem adódott magától értetődően, s Dohnányi sokáig inkább helyi jelentőségű diákdalokban, nem pedig széles körben ismert népdalokban gondolkodott. Az anyag elégtelenségét tapasztalva változtatta meg koncepcióját, s így került előtérbe a mű általános amerikai jellege. Az újvilági dallamhagyományban való kutakodást egy szempont mindenképpen befolyásolta: Dohnányi számára fontos volt, hogy valódi népdalokat dolgozzon fel. Ezt nemcsak az athenszi barátokkal folytatott levelezés bizonyítja, hanem az is, hogy saját *Fireside Book*-példányában először néhány olyan melódiát is bejelölt, melyeket utóbb elvetett, figyelmeztetően megjegyezve mellettük: „Foster” – azaz Stephen Foster kompozíciói.<sup>64</sup>

Zenei szempontból azonban az *Amerikai rapszódia* dallamai igencsak különbözőek, s nehéz eldönteni, mi alapján eshetett rájuk a választás (12. kotta). A legimpozánsabb az „I am a poor wayfaring stranger...” („Szegény, vándorló idegen vagyok”) kezdetű fehér spirituálé melódiája: lá-pentaton hangkészlet, nagy szótagszámú sorok, boltíves (*aaba*) szerkezet jellemzi.<sup>65</sup> A hármashangzat-felbontásra épülő, mindössze kétsoros *Old Smoky* ellenben szinte minimális zenei alapanyaggal szolgál. Talán a táncos lejtésű *The Riddle* egyszerű, szó-pentaton kvintváltása a leginkább letisztult; míg a kissé túlbonyolított motivikájú *Turkey in the Straw* és *Sweet Betsy* szinte együgyűnek tűnik – nem annyira az *Amerikai rapszódia* többi dallamához, hanem például a korábbi Dohnányi-művekben feldolgozott magyar népdalokhoz képest.

63 Dohnányi angol nyelvű műismertetője [dátum nélk.] (OU Baker Files).

64 Margaret Bradford Boni (ed.), *Fireside Book of Folk Songs* (New York: Simon and Schuster, 1947).

65 A dallamot a „fehér spirituálé” (19. századi egyházi ének) műfajon belül vallásos balladának nevezi a Grove-lexikon legújabb kiadása. (James C. Downey, Paul Oliver, „Spiritual”, *The New Grove*, vol. 24, 189–194.)





14. kotta. Az 1. country dance motívumainak csúsztatása az Amerikai rapszóriában

A választott dallamok különbségeit Dohnányi feldolgozása is hangsúlyozza. A *Wayfaring stranger* például kétségkívül kiemelt pozícióba került, hiszen teljes alakjában megszólal, és sajátosan gyengéd hangszerezés hívja fel rá a figyelmet (13.a kotta). Lassú tempójából adódóan a mű hangzó terjedelmének tekintélyes részét teszi ki, jóllehet harmóniai szempontból kevésbé eseménydús, mint a kompozíciót általában jellemző, dinamikus zenei anyag. Önmagában is a *Wayfaring stranger*-dallam érinthetlenségét jelzi az, hogy Dohnányi első, teljes elhangzását követően sem tördelte motívumaira a dallamot, hanem variációs formában bontotta ki.

Megszakítás nélkül szólal meg a két *country dance*-dallam is, de ezek exponálása kevésbé jelentékeny, mint a *Wayfaring stranger* tágas melódiájáé. Motivikájuk ugyanakkor kiválóan alkalmassá teszi őket a feldolgozásra. Az első dallam elemeit a komponista például hol tonálisan elcsúsztatta egymástól, hol mechanikus zenei fokozás alapanyagaként használta, hol pedig a kíséroranyagokra is kiterjesztette 9/8-os löktetését. A dallam így tehát elsősorban motívumaira tördelve jelenik meg a mozaikszerűen összeállított, jellegzetes Dohnányi-finálé szövetben (14. kotta). A *The Riddle*-t már az első elhangzáskor soraira bontotta a zeneszerző, a sorok közé pedig a dallam motívumait visszhangzó ütemeket illesztett be (a négy sor után 3–3–9–3 taktust). A *The Riddle* tehát a mű során soha nem szólal meg egyvégtében (15.a kotta). Az *Old Smoky* (16. kotta) és a *Turkey in the Straw* (17.a kotta) is soraira szakad az első megszólalás során, de esetükben a sorok közé ékelt anyag ráadásul még független is a dallamok saját motívumaitól.<sup>66</sup> A hetedik dal-

66 Utóbbinál a beillesztett szakasz a *The Riddle*-t eleveníti fel, s a két dallam kapcsolata még szorosabbá válik, amikor a *The Riddle*-témafejet feldolgozó imitációs szakaszban a témabelépések hátárán *codettaként* a *Turkey in the Straw* is megjelenik, hogy végül – a C szakasz csúcspontjaként – együtt, kontrapunktikusan ötvözve szólaljanak meg. (A főrész témájának és a triótémának ilyen kombinációja egyébként jellemző Dohnányi scherzo-formáira, ez is alátámasztja, hogy a C-szakaszt scherzoként azonosítsuk.)

*Allegretto vivace*

Fl. 1-3.

Ob. 1-2.

Cl. 1-2. (Si)

Fg. 1-2.

Cor. 1-4. (Fa)

Tr. 1-3. (Si)

Trb. 1-3.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

Cb.

*mf*

*f*

*ff*

*mp*

*pizz*

*arco*

*f*

15.a kotta. A Riddle-szakasz az Amerikai rapszódában

**Risoluto**

Picc.

Fl. 1-2.

Cl. 1-2.  
(C)

Fg. 1-2.

Cor.  
1-4.  
(F)

Pf.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

*f marc.*

*f*

*mf*

*mp*

*senza Ped.*

*arco*

*f*

15.b kotta. A Gyermekdal-változatok 2. variációja

**Allegro**

Fl. 1-3.  
Ob. 1-2.  
Cl. (Si $\flat$ )  
Fg. 1-2.  
Cor.  
1-4. (Fa)  
Tr. 1-3. (Si $\flat$ )  
Trb. & Tuba  
Vl. I.  
Vl. II.  
Vla.  
Vlc. & Cb.

16. kotta. Az Amerikai rapszódia kezdete

lam, a *Sweet Betsy* bír a legkevesebb önállósággal: ez kizárólag az első *country dance* ellenpontjaként bukkan fel (18. kotta).

A dallamok feldolgozásáról és választásuk feltételezhető okáról összességében tehát a következőket mondhatjuk: a *Turkey in the Straw* és a *Sweet Betsy* dallamok motivikailag elszigeteltek (anyagaikat a szerző másutt nem használja fel), így csupán futó epizódként szerepelnek. Egy-egy ilyen, komikusan egyszerű dallam azonban megfelelő hangszereléssel társítva a humor forrása lehet, s valószínűleg éppen emiatt kelthette fel a szerző figyelmét. Az *Old Smoky*-dallam kiválasztását kifejezetten zenei-motivikai szempont indokolhatta: minden bizonnyal fánfárszerű, hármashangzatos témafeje miatt került a Rapszódia élére – ennél több szerepet nem is szánt neki a szerző. A *country dance*-ek és a *The Riddle* mellett talán azért döntött, mert kiváló alapanyagot jelentenek a motivikus feldolgozáshoz, miközben ismétlődéseik révén mégis azonosíthatóak maradnak. Mindebből úgy tűnik tehát, hogy Dohnányit elsősorban zenei szempontok vezették a válogatás során, vagyis nem a dallamok szövege, eredete, történeti közege izgatta. A zeneszerző a dallami alapanyagtól eltekintve nem is törekedett „amerikaiás” zenei nyelvre, azaz nem tette magáévá a 20. századi amerikanista szerzők, például Roy Harris vagy Aaron Copland jellemző stíluselemeit. Sőt népdaltémáit is meglehetősen kötetlenül, olykor szinte csak jelzésszerűen használta fel. Figyelemre méltó, hogy a *Wayfaring stranger*en kívül nincs olyan dallam, amely teljes terjedelmében megszólal: az *Old Smoky* késleltetve behozott negyedik sora jóformán felismerhetetlenné válik, a *The Riddle*-nek csupán egyszerűsített dallamváza hangzik el, a *Sweet Betsy*nek pedig elmarad a záró sora. Ez a kötetlen szövésmód elsősorban a szerző kölcsönzött témára írt variációsorozatainak leghíresebbjére, a *Gyermekdal-variációkra* (op. 25) emlékeztet, melynek kapcsán Dohnányi egyszerű elárulta, hogy a téma motivikája nem volt lényeges számára – olyannyira nem, hogy csak a kompozíciós folyamat egy későbbi stádiumában konkretizálódott:

Mikor az egyik legismertebb művem, a GYERMEKDAL-VARIÁCIÓIM felelől érdeklődtek az emberek, azt kérdezték, vajon az a kis gyermekdal-téma inspirált-e, hogy művemem rá felépítsem? Ez tévedés. Nekem nagymérvű variációk voltak az agyamban és kutattam valami egyszerű kis motívum után, melyre ez alkotást felépíthettem.<sup>67</sup>

67 *Búcsú és üzenet*, 29. A fenti idézetben leírtak bizonyíthatóan elhangzottak egy 1958-ban rögzített amerikai interjúban: Athens, Ohio, 1958 (FSU Dohnányi).

[Allegretto vivace]

Ob.

Cl. 1.  
(Si $\flat$ )

Cl. 2.  
(Si $\flat$ )

Cor.  
(Fa)

Trb.  
& Tuba

Piatti

VI. I-II.  
& Vla.

Vlc.  
& Cb.

*mp*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*fp*

*p*

*mp*

*poco f*

*mp*

17.a kotta. A Turkey-szakasz az Amerikai rapszódiaiban

**Vivace**

Fl. 1.

Fl. 2-3.

Cl. 1-2. (A)

Fg.

Cor. (E)

VI. I-II.

Vla. & Vlc.

*p*

*mf*

*pp*

*sf*

*f*

*p*

*f*

*B*

17.b kotta. A fisz-moll szvit 5. variációja

[Presto]

Cor. 2.  
(Fa)

Cor.  
3-4.  
(Fa)

Tr. 1-2.  
(Si)

Trb. &  
Tuba

Vl. I.

Vl. II.

Vla.

Vlc. &  
Cb.

18. kotta. A *Sweet Betsy* megjelenése

Valami ilyesmi történhetett az *Amerikai rapszódia* esetében is: a kölcsönzött anyagnak motivikus adottságai révén elsősorban a szerző által megálmodott zenéi környezetbe kellett illeszkednie, továbbá bizonyos identitása, s ebből eredően valamiféle többletjelentése kellett hogy legyen. Ez az identitás valóban markáns: a választott dallamok mindegyike nagy népszerűségnek örvendett Amerikában, ami Dohnányi számára – koncertismertetőjének tanúsága szerint is – fontos tényező volt. Burl Ives, az ez idő tájt divatos amerikai népzenei előadó például a *Wayfaring stranger* címet választotta rádióműsorának, önéletrajzának és első lemezének is, melyen e dallamon kívül az *Old Smoky*, a *Riddle* és a *Sweet Betsy* feldolgozása is szerepelt.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Önéletrajza: Burl Ives, *Wayfaring Stranger* (New York: Whittlesey House, 1948). Albuma: *The Wayfaring Stranger* (Asch 345, 1944).



Mint a fentiekben láttuk, a *Wayfaring stranger* Dohnányi művében is központi szerepet játszik, és feldolgozása nagyban különbözik a többi melódiától. Míg másutt a zeneszerző már az adott dallam első megjelenésekor hajlamos volt siettetni az anyag kibontakozását, addig a *Wayfaring stranger* elhangzására bőven hagyott időt, ennek következtében a spirituálé háborítatlan szigetet képez a kompozíció folyamatában, s bensőséges tónusával határozottan kirí villódzóan színes, olykor szinte harsány környezetéből. A szerző a többi dallamot elemeire tördelte, a *Wayfaring stranger* esetében viszont még a variációk során is megőrizte a melódia ívét. Mindemelllett a hozzá kapcsolódó forma is a legteljesebbnek, legönállóbbnak bizonyult a kompozíció belső egységei közül. Joggal feltételezhető tehát, hogy ez a dallam Dohnányi számára valami okból nagyobb jelentőséggel bírt.

Erre utal a dallam hangsúlyos visszatérése is (*D*) az első „scherzo” után – a vidám epizódokra váratlanul következő rekapituláció szinte letaglózza a hallgatót. Ezt a patetikus, *Adagio* szakaszt a soron következő, negyedik változatnak is tekinthetjük, mégpedig a másodikhoz hasonló témafej-variációnak, melyben a téma kezdőmotívuma jelenik meg ellenpontos feldolgozásban. Hangvétele azonban markánsan elüt a *Wayfaring stranger*-dallam tónusától: a csendes melankólia itt tragédiává fokozódik. A mű korábbi elemzője, Laura Moore Pruett feltételezte, hogy Dohnányi a „wayfaring stranger” (vándorló idegen) képben saját sorsa, az emigrációt követő, bolyongással telt, nehéz évek szimbólumát látta.<sup>69</sup> Meglátását azzal támasztotta alá, hogy az *A Song of Life* idevágó fejezetében Ilona von Dohnányi maga is használta ezt a kifejezést:

Tudtam: ez az utazás [Európából Dél-Amerikába] akár vagyont, hírnevet és kényelmet is hozhat számunkra, mégis tartottam tőle, hogy ehelyett boldogtalan hazátlanok, vándorló idegenek [„wayfaring strangers”] maradtunk örökké.<sup>70</sup>

Ebben az esetben valóban lehetséges tehát, hogy a dallam Dohnányi figyelmét nemcsak zenei szempontból keltette fel, hanem szövege, annak is központi metaforája miatt. A variációs stratégia mindenesetre valóban erre utal: szigorú motivikus fejlesztésre nem kerül sor, ehelyett a spirituáléhoz lazán szótt karakterváltozatok csatlakoznak. Jogosnak tűnik tehát valamiféle zenén kívüli rejtett programot keresni a variációk sorozata mögött.

Nem kell különösebben zeneértőnek lenni ahhoz, hogy a *Wayfaring stranger* انگلكرتن felcsendülő, vonós orgonaponttal kísért melódiájáról Dvořák *Új világ*

69 Laura Moore Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 165–179. A továbbiakban: Pruett.

70 Ilona von Dohnányi, 168. A kifejezés aztán még egyszer, 1953-as Atlantic City-i látogatásuk leírásakor is felbukkan hasonló összefüggésben (elsősorban anyagi korlátaikra utalva). Uott., 197.

*szimfóniájának* lassú tételére asszociáljon a hallgató. Fontos persze hangsúlyozni, hogy valójában csak az első néhány taktus hasonlít, s a tételek dramaturgiája, hangvétele később teljesen másképp alakul. Szinte biztosra vehetjük, hogy a Dvořák-mű kezdetének megidézése tudatos szerzői döntés eredménye, mely azonban inkább csak a mű felszínét érinti. A Rapszódia e részletét ugyanis mélyebb kapcsolat fűzi egy másik kompozícióhoz, Dohnányi egyik saját darabjához: az életmű ismeretében a *Wayfaring stranger*-melódia hangszerelése félreismerhetetlenül a *Szimfonikus percek* variációs tételére emlékeztet. Az angolkürt közép-pontba állítása, a téma panaszos hangütése és zenei felépítése – fellépő kvintje, dóros színezete – is hasonlít, még ha a 19. századi fehér spirituálé és a 16. századi magyar egyházi dallam eredetét tekintve meglehetősen távol esik is egymástól (13.a–b kotta a 196. oldalon). A két zenei szakasz dramaturgiai hasonlósága a variációk indulásakor még nyilvánvalóbbá válik. Rokon az első variációk fafűvös, lágy dallamdíszítése (13.c–d kotta a 197. oldalon); a finom hangvételt ellenpontoszó, markáns második változatok karaktere, szövete és felrakása (13.e–f kotta a 198–199. oldalon); míg a Rapszódia érzelmes harmadik variációja az op. 36 éteri hangzású harmadik változatát idézi fel (13.g–h kotta a 200–201. oldalon). Bár a Rapszódia variációi itt megszakadnak, távolabbról még az *Adagio* visszatérés is összefüggésbe hozható a *Szimfonikus percek* vészjósló, komor negyedik változatával. A hasonlóan exponált téma és a hasonló textúrájú variációk feltűnően egyező sorrendje szinte olyan hatást kelt, mintha Dohnányi újraírta volna a *Szimfonikus percek* variációit új alapanyaggal. Olyan értelemben tulajdoníthatunk tehát a variációsornak valamiféle programot, hogy a téma saját zenei tényezői helyett a szerző egy korábbi kompozíciójában kikristályosodott séma, variációs stratégia határozza meg. Ennek nyomán érdemes vizsgálni az életműben további kapcsolatokat keresve.

A bemutató egy recenzense a következőképp jellemezte az *Amerikai rapszodiát*:

A zenekari színeffektusok, melyek ellentétként ölelték körül a kiemelt szerepet játszó „Wayfarin’ Stranger” és „Sweet Betsy From Pike” dallamokat, a korai amerikai telepesek szötteseihez hasonló, ragyogó zenei képekből álló, tiszta és tündöklő szöveget hoztak létre.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday,” *Ohio University Post* (1954. február).

A kompozíció legjellegzetesebb vonása valóban az a hangszerelésbeli és tematikus színgazdagság, ami a művet tarka, filmszerűen pergő képsorhoz teszi hasonlatossá. A Rapszódia e sajátossága két korábbi, töretlenül népszerű művet idézhet eszünkbe a Dohnányi-œuvre-ből: a fisz-moll szvitet (op. 19, 1909) és a *Gyermekdal-variációkat* (op. 25, 1913–1914). Utóbbit szinte cselekményszerű zenei mozgalmassága miatt a bemutató recenzensei Strauss *Till Eulenspiegel*jéhez hasonlították, Vázsonyi pedig a stiláris sokrétűsége utalva – igen találóan – zenei *Így irtok tinek* nevezte a művet.<sup>72</sup> A fisz-moll szvit variációinak lényege szintén nem a szép ívű téma motivikus kibontása, hanem karakterképek létrehozása. Mint az 1910-es budapesti bemutató kritikusa fogalmazott róla:

[A zeneszerző] nem fél a reminiscenciáktól, nem töri a fejét indoklásokon. És ez adja meg Dohnányi Suite-jének azt a sajátos, egyéni jelleget: a reminiscenciák, és a szabad, kaleidoszkópszerű merész tematika.<sup>73</sup>

Márpedig reminiscenciák a fisz-moll szvit kései rokonában, az *Amerikai rapszodiában* is jócskán akadnak: mindjárt a bevezetéről (A szakasz) a mű egy jellemzőjének Strauss *Kék Duna keringője* jutott eszébe, másikuknak pedig Beethoven 9. szimfóniájából a zárótétel kezdete.<sup>74</sup> A két, fajsúlyában meglehetősen különböző kapcsolódási pont első pillantásra zavarba ejtő lehet. E különös ellentmondás miatt találta úgy Pruett is, hogy Dohnányi kissé felületesen kezelte kölcsönzött anyagát, s vélhetően nem volt teljesen tisztában az *Old Smoky* dallam „kulturális konnotációjával”, csakis emiatt társíthatott hozzá oly viharos kísérelőanyagot.<sup>75</sup> Aligha feltételezhetjük azonban, hogy Dohnányi annyira híján volt körültekintésnek és humornak, hogy a banális dallamot és a szerelmi csalódásról kissé naivan panaszkodó, ráadásul vaskos paródiákban is közismert verset tragikusnak érezte volna.<sup>76</sup> Életművében ugyanakkor kézenfekvően adódik a párhuzam: az ártatlan főtémát áltragikus hangvételű bevezetés előlegezi meg a *Gyermekdal-variációkban* (op. 25) is. A gesztus rokonságát közös zenei jegyek erősítik: a rézfúvók dominanciája, a vonósok pontozásos ritmusképlete és az elhaló zárás.

<sup>72</sup> Vázsonyi, 130.

<sup>73</sup> Jász Dezső, „Dohnányi új Suite-je”, in *Zenei írások a Nyugatban*, Breuer János (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 38.

<sup>74</sup> Matthew Rye, „Dohnányi: American Rhapsody” (lemezki sérőfüzet, Chandos 9647, 1998).

<sup>75</sup> Puett, 171.

<sup>76</sup> Például: „On top of Old Smoky, / All covered with blood, / I found my true lover, / Face down in the mud”. „Az Old Smoky csúcsa / vérrel borítva, / rátaláltam hú páromra, / hason a sárban.”

A *Gyermekdal*-variációkkal való rokonságát a *The Riddle*-szakasz (C) sem tagadhatja. Előbbi második variációja ugyanúgy két ellentétes szakaszból épül, mint a C főrésze: egy, a dúr hangsor alsó kvintjét hangsúlyozó motívumból és egy arra tréfás választ adó, kromatikusan ereszkedő, *staccato* elemből. (15.a–b kotta a 204–205. oldalon) Mint láttuk, hasonló elven alapul a Rapszódia C szakaszának triója is (a *Turkey in the Straw*-dallam egyes sorait követően is változó hosszúságú, kontrasztáló anyag ékelődik be), így tehát ez is rokonságban áll a második gyermekdal-variációval. Sajátosan komikus hangszerelése miatt (rézfúvós téma-intonáció a magas fafúvók karcsú válaszával szembeállítva) ugyanakkor a negyedik változat tréfás, esetlen hangzását is eszünkbe juttathatja – itt a zongorához a legmélyebb és legmagasabb fafúvók különös összeállítása csatlakozik. Kínálkozik végül egy harmadik kapcsolat is, a fisz-moll szvit nyitótételének ötödik változata: ezzel a mély regiszterben megszólaló témaintonáció, a mechanikus kíséret suta *staccato*-ja, s mindenekelőtt a sorokat elválasztó, kromatikus fuvolafutam köti össze (17.a–b kotta a 208–209. oldalon).

A *country dance*-ek feldolgozását elsősorban nem Dohnányi-művekhez, hanem például Haydn-szimfóniák finálé-hangjához hasonlíthatjuk. Amikor pedig a végső fokozás kavalkádjában heterofóniaszerűen megjelenik az ormótlan hangszerelésű *Sweet Betsy*, akkor sem a zene tulajdonképpeni tartalma, hanem a külső asszociáció ad neki valamiféle baljóslatú színt: Mahler banálist és tragikust egymás mellé állító, kétdimenziós megoldásaira emlékeztet. A fentiek alapján számos más mű felmerülhet mint a Rapszódia rokona: a bevezető hangvétele és az *Old Smoky* hangkészlete például Liszt *Faust-szimfóniájából* az első tétel grandiózus zárótémájával rokon; a második variációban magyaros-verbunkos szín jelenik meg; de Dohnányi 2. szimfóniájának bizonyos elemei is felbukkannak (a scherzo motívumai a *Turkey in the Straw*-ban és a *Sweet Betsy*-ben, a finálé második variációja pedig a *Wayfaring stranger* második változatában) – s a sor valószínűleg hosszan folytatható az adott közönség zenei műveltsége és szubjektív asszociációi alapján. Összességében úgy tűnik: ahogyan a *Wayfaring stranger*-szakaszban Dohnányi a *Szimfonikus percek* variációs tételének dramaturgiáját és sémáját vette át, úgy a mű egyéb részeiben más, korábbi műveiben – elsősorban karaktervariációiban – már kipróbált és sok esetben nagyon sajátos, jól felismerhető textúrákat használt fel újra. Éppen a rokonságok leplezetlensége miatt merül fel, hogy az önidézés mögött valamiféle tudatosság rejlik. Kérdés, hogy ez miképp egyeztethető össze a kompozíció alkalmoszerűségével, ezért a továbbiakban a műnek az alapanyagon túl kifejeződő amerikanizmusát is szükséges közelebbről megvizsgálni.

„FROM THE NEW WORLD” – DOHNÁNYI AMERIKANIZMUSA

Dohnányi általában véve jól érezte magát új hazájában, és 1955 szeptemberében örömmel lett az ország állampolgára. Ahogyan ezzel kapcsolatban Mici húga fogalmazott:

Igazán boldog lehet az állam, mely magát polgárának nevezheti. Ez így van[,] és nem kell annyira szerénynek lenni. Hogy a volt honfitársaktól kiinduló aljas rágalmozások után az új honfitársak szeretete, elismerése jól esik, nagyon természetes. Nekem is. Csak most várnám a teljes rehabilitálást is.<sup>77</sup>

Mint ismeretes, a II. világháborút követő évtizedben a nacionalista érzelmek fellángoltak az Egyesült Államokban. Ez vezetett a „kommunista boszorkányüldözés”, a mccarthyizmus megjelenéséhez is, melynek legviharosabb évei éppen egybeestek a zeneszerző érkezésével, illetve az *Amerikai rapszódia* munkálataival.<sup>78</sup> A sors fintora, hogy ez idő tájt Dohnányi éppen az őt szélsőjobb nézetekkel vádoló publikációk következményeivel küszködött, melyek persze részint ugyanúgy a háborút követő politikai számonkérés jegyében láthattak napvilágot.

Mint arról korábban szó esett, Dohnányi a politikai vádakra hivatalos úton nem reagált (leszámítva az 1948 novemberében közjegyző előtt tett nyilatkozatot), s a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint barátait sem biztatta erre. Általában is tartózkodott a politizálástól: tallahassee-i letelepedését követően néhány kivételt leszámítva még magánleveleiben is kerülte, hogy nehézségeinek, mellőzöttségének előidézőjeként politikai természetű okokat nevezzen meg.<sup>79</sup> Az amerikai időszak során vele készült interjúkban legfeljebb az 1956-os forradalom kapcsán fogalmazta meg véleményét, de az általánosságokon alig lépett túl.<sup>80</sup> A kérdéses, nagyrészt tallahassee-i cikkekből inkább úgy tűnik, hogy Dohnányinak mint

<sup>77</sup> Dohnányi Mária levele Dohnányiéknak, 1955. szeptember 22. (ZTI Dohnányi).

<sup>78</sup> A kommunistaüldözés az 1940-es évek végétől az 1950-es évek végéig tartott. McCarthy hírhedtté vált wheelingi beszédét 1950. február 9-én tartotta meg, s a mccarthyizmus tulajdonképpeni lezárultát az Oppenheimer-ügyhöz, 1954 júniusához szokás kötni. Ld.: Magyarics Tamás, „A McCarthyizmus. Boszorkányüldözés az Egyesült Államokban”, *Rubicon* 50–51 (1995/6–7), 39–42.

<sup>79</sup> Feleségére ugyanakkor sokkal inkább jellemző volt, hogy közeli ismerőseikhez szóló leveleiben politikai alapú mellőzöttségre panaszkodott. Ez persze aligha lehet meglepő, hiszen általában is sokkal többet panaszkodott nehézségeikről – anyagi helyzetükről, betegségeikről, lelkiállapotukról –, mint Dohnányi.

<sup>80</sup> Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó cikkek közül ld. például: Martin Dyckman, „Hungarian-Born Dohnanyi Marvels At Courage Of Anti-Russian Patriots”, *The Florida Flambeau* (1956. november 2.); [szerző nélkül], „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday”, *Tallahassee Democrat* (1957. július 21.); Ann Waldron, „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro”, *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.).

köztisztületben álló személyiségnek szinte kötelességszerűen eleget kellett tennie bizonyos elvárásoknak – ez esetben hogy az aktuális esemény kapcsán elítélően nyilatkozzék a magyarországi viszonyokról és a kommunista diktatúráról. Cselekedeteit hasonlóan mérsékelt aktivitás jellemezte, bár az 1956-os forradalom után egy magyar diákok javára felállítandó ösztöndíjalapért koncertezett az FSU-n,<sup>81</sup> két alkalommal fellépett a forradalom évfordulójára rendezett buffalói megemlékező koncerten,<sup>82</sup> és anyagi támogatást is nyújtott a magyarországi rászorulóknak. Utóbbihoz tartozik, hogy egy fiatal, 56-os forradalmár rokona egy ideig tallahassee-i otthonukban talált menedékre, ami nagy nyilvánosságot kapott az eseményekre éhes helyi sajtóban.<sup>83</sup>

Talán fontosabb ezeknél, hogy Dohnányi zeneszerzőként sem politizált. Jellemző, hogy elutasította a felkérést egy 1956-os „szabadságharcos induló” komponálására (mint ismeretes, az 1920–1930-as években hasonló felkérésekre készült három olyan, alkalmi politikai darabja, amelyek léte később a vádpontok közé került).<sup>84</sup> Magánlevelezésében kifejezetten utalt rá, hogy igyekszik elhatárolódni az olyan magyar emigrációs közösségektől, mint például az indulót megrendelő szervezet. Ennek egyik okát – közvetve – a zeneszerző Takács Jenő Dohnányinak szóló leveléből tudjuk meg:

Ami a Radio Free Europe-ot illeti, feleségem, Éva osztozza nézetét. Engem is csábítottak Münchenbe jó fizetéssel. De Éva lebeszélte, mondván hogy nem tiszta dolog honfitársainkat kellemetlenségekbe belehuzni és felhecselni, amikor mindez ugysem változtat a helyzeten.<sup>85</sup>

Mint láttuk, Dohnányi magyarországi kapcsolatai jóval a háború előtti időszakra nyúlnak vissza, tehát nem elsősorban a közös emigrációs sors jegyében erősödtek

81 1957. január 15., Tallahassee (96.). Ennek az ösztöndíjalapnak a segítségével sikerült Vázsonyi Bálintot Floridába hozni.

82 1957. október 23., Buffalo (New York) (103.); 1958. október 24., Buffalo (New York) (112.).

83 Ld. például: Ron Hamm, „PhD Describes Freedom Fight. Nephew Of Dohnanyi”, *Tallahassee Democrat* (1957. április 14.). Hogy befogadása nem volt teljesen veszélytelen, azt bizonyítja, hogy később valószínűleg szovjet politikai ügynökök keresték a fiút Dohnányiéknál. Ld.: Dohnányi levele Trummer Istvánnak, 1957. február 7. (FSU Dohnányi).

84 A Hungarian Freedom Fighters levele Dohnányinak, 1959. május 17. (FSU Kilényi–Dohnányi). Abban, hogy ezt a megbízást nem vállalta, számos más ok is közrejátszhatott. Dohnányiné például 1955. december 15-én azt írta Schulhoféknak, hogy öt jótékonsági felkérés érkezett hozzájuk az adott hónapban, de – mivel ezt ők maguk sem engedhetik meg maguknak – Ilona „valamennyit nemes és fellengzős szavakkal” visszautasította (FSU Dohnányi).

85 Takács Jenő levele Dohnányinak, 1952. június 27. (FSU Dohnányi).

meg. Mint az Böhm László egy leveléből kiderül, Dohnányi a hozzá közel állóknak határozottan azt tanácsolta: inkább amerikaiak között keressék a beilleszkedés lehetőségét. Böhm – Dohnányi egykori rádióbeli kollégája – így ír erről:

A Mester téved, ha azt gondolja, hogy irtózom az amerikai társadalomtól. Társaságom szinte kizárólag amerikaiakból áll és meghívásokban nincs hiány, sőt ellenkezőleg. Most, karácsonykor is annyi meghívást kaptam, hogy egyszerűen lehetetlen volt mindegyiknek eleget tenni. [...] Magyarokkal egyáltalán nem is tartok kapcsolatot, bár állítólag 60.000 magyar él ebben a városban. Még a magyar negyedben sem voltam, ahol egyes üzleteknek még a feliratai is magyarul vannak. [...] Teljesen igaza van a Mesternek, nem érdemes az itt élő magyarokra időt vesztegetni. Nem is teszem.<sup>86</sup>

Hogy Dohnányi került a politikai állásfoglalást, az egyrészt valószínűleg a „háborús ügy” miatti sértettségével indokolható, másrészt pedig nyilván fokozott óvatosságra utal. Felesége leveleiben olykor a félelem is kifejezésre jut: az európai turné tervezésekor például kétségbeesetten utasította vissza Nyugat-Berlint mint lehetséges koncerthelyszínt, mondván, hogy ott már nem éreznék magukat biztonságban.<sup>87</sup> Mindent egybevetve úgy tűnik, a korszak egyetlen, bizonyos értelemben „politikus” műve az *Amerikai rapszódia* lehet, amely címében és alapanyagában hazafias érzelmekre apellál, s az új közeggel való azonosulás és alkalmazkodás gesztusaként értelmezhető. De mennyiben illeszkedett a kortárs irányzat, a zenei amerikanizmus áramlatába?

Az amerikai zenei nacionalizmus virágkora a Dohnányi-rapszódia keletkezésénél valamivel korábbra, a 20. század első felére tehető, s mindenekelőtt Aaron Copland és Roy Harris nevével, tevékenységével kapcsolódott össze. Barbara Zuck a zenei amerikanizmus történetét feldolgozó monográfiájában az irányzat legfőbb célját úgy határozta meg: az irányzat képviselői szerették volna megváltoztatni az amerikai zenének, zenei életnek és zeneszerzésnek az európaival szembeni hátrányos helyzetét – értve ez alatt mind a kiadási, előadási lehetőségek biztosítását, mind a zeneszerzők szociális helyzetének megszilárdítását, mind pedig a zenei inspirációs források megtalálását.<sup>88</sup> Az általános célok az évek során társadalmi, politikai és esztétikai törekvésekkel is összefonódtak: az 1930-as évek

---

86 Böhm László levele Dohnányinak, 1958. december 20. (FSU Kilényi–Dohnányi).

87 Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. március 28. (FSU Dohnányi).

88 Barbara Zuck, *A History of Musical Americanism* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980).

elején például a zenei amerikanizmus elsősorban baloldali eszmék kifejezését szolgálta. Dohnányinak a politikai-társadalmi szempontokhoz természetesen nem volt, nem lehetett köze. Ő legfeljebb ahhoz az esztétikai állásfoglaláshoz kapcsolódhatott, miszerint az amerikanizmus egyben közérthető, antimodernista írásmódot is jelentett. A közönség és a modern zene közti szakadék áthidalását az amerikanista szerzők alkalmi művek komponálásával kívánták megoldani, márpedig az *Amerikai rapszódia* is ilyen darab. A Dohnányi-mű azonban mégsem értelmezhető ebben a kontextusban, ugyanis az amerikanizmus az 1930–1940-es évtizedfordulóig virágzott, majd gyorsan megszűnt uralkodó tendencia lenni. Ennek Zuck több okát is megnevezte – például hogy a II. világháborút követően európai emigráns zeneszerzők is helyet követeltek maguknak az amerikai zenei életben –, de alapvetően azzal indokolta, hogy az amerikanista zeneszerzés ekkorra végeredményben elérte céljait.<sup>89</sup> Hiába írt tehát az 1930-as évek második felében szinte minden amerikai szerző népdalalapú kompozíciót, Dohnányi műve jó egy évtizeddel később éppúgy nem illett az amerikai zeneszerzés kortársi tendenciáinak vonulatába, mint ahogy zenei nyelve általában sem távolodott soha el a századforduló késő romantikus stílusától.

Amennyiben Dohnányi művének amerikanizmusához keressük a mintát, inkább Dvořák 9. szimfóniája merül fel példaként. A két kompozíció közt nemcsak a már említett, konkrét zenei hasonlóság figyelhető meg, de közelítésmódjuk is rokon. A Dvořák-mű „From the New World” alcímében szereplő „from” előjárószo nagyon lényeges szituációt rögzít ugyanis: kifejezi, hogy az alkotás olyasvalaki benyomásait tükrözi, aki az adott közegben csak látogató, idegen. S bár a cseh zeneszerző elsősorban amerikai kollégáinak „üzent” művével, amennyiben mintával próbált szolgálni saját dallamkincsük és a klasszikus zenei formák ötvözésére, a szimfónia címe a nem amerikai közönséget is megszólítja: *Szimfónia az Újvilágból – az Óvilágba*.<sup>90</sup> Dvořák művének amerikanizmusáról persze már a bemutató és az első előadások kritikusai is sokat vitatkoztak, de a zenetörténet számos, hasonló szituációban keletkezett műve kapcsán felvetődik ez a probléma.<sup>91</sup> Az *Egy amerikai Párizsban* című kompozíció műismertetőjében Gershwin például kifejtette, hogy

---

<sup>89</sup> Zuck, 278.

<sup>90</sup> Dvořák művének amerikanizmusáról és az amerikai zenére gyakorolt hatásáról ld. Miroslav Ivanov, „Sinfonie »Aus der neuen Welt«” in *Dvořák in Amerika. Auf den Spuren eines großen Musikers* (Berlin: Edition q, 1998), 188–238, illetve Joseph Horowitz, „Dvořák and the New World. A Concentrated Moment”, in *Dvořák and His World*, Michael Beckerman (ed.) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 92–103.

<sup>91</sup> Erről ld.: Richard Taruskin, „Americans in Paris, Parisians in America”, in *The Oxford History of Western Music*, vol. 5. (Oxford–New York: Oxford University Press, 2005), 599–613.



darabja egy amerikai zenész benyomásait rögzíti a francia zenéről, s Debussy, illetve a Hatok stílusát viseli magán.<sup>92</sup> Elemzői azonban erősen vitatják a mély francia hatás jelenlétét, sőt arra hívják fel a figyelmet, hogy Debussy és a Hatok egymás mellett való említése eleve tájékozatlanságra vall. A kompozíció leghitelesebb részleteként ehelyett a nosztalgikus honvágypizódót emelik ki.<sup>93</sup> Milhaud amerikai kompozícióit is úgy tartja számon a zenetörténet, mint tárgyában az Egyesült Államokhoz kötődő, de tulajdonképpen zenei hatásról nem tanúskodó darabokat (*Un français à New York, Music for Boston, Music for San Francisco* stb.).<sup>94</sup> Különösen érdekes Hindemith *Pittsburgh-szimfóniájának* (1959) ideológiája és annak értékelése: a szerző pennsylvaniai német–holland telepeseektől származó népzenei anyagot is felhasznált művében, hogy ezáltal emlékeztesse az amerikaiakat, milyen nagy szerepet játszottak a germán népek országuk korai történetében. Mint azonban egy monográfusa megjegyzi, ez a jószándékú, a német–amerikai kapcsolatok fellendítésére irányuló gesztus igencsak későn érkezett a II. világháború után, így a mű bemutatója hívös fogadtatásban részesült.<sup>95</sup> Mint láttuk, alapanyagán kívül Dohnányi Rapszódija is sokkal több szállal kötődik az európai múlthoz, mint a korabeli amerikai zenéhez. Természetesen ez Dohnányi általános esztétikai szemléletéből is adódik, sőt a szerző kifejezetten hangsúlyozta műismertetőjében, hogy az *Amerikai rapszódia* retrospektív darab:

Senki ne számítson arra, hogy ez az Amerikai rapszódia a szó köznapi értelmében „amerikai”, mivel a dallamoknak, melyekre épül, nincs köze az úgynevezett népszerű stílushoz. Nagy múltra tekintenek vissza, nyilvánvalóan Európából erednek, de olyan hosszú ideje ismerik és éneklük őket ebben az országban, hogy teljes joggal nevezhetők amerikai népdaloknak.<sup>96</sup>

Dohnányi amerikanizmusának tényezőit vizsgálva végül nem feledkezhethetünk meg arról, hogy az *Amerikai rapszódia* nem született volna meg, ha Dohnányi nem érzett volna oly nagy elkötelezettséget az ohioi egyetem és rektora iránt. Jól

92 Gershwin műismertetőjét az *Egy amerikai Párizsban* című műről ld. pl.: Hyman Sandow, „Gershwin Presents a New Work”, *Musical America* (1928. augusztus 18.).

93 Ld. például Charles Schwartz, *Gershwin. His Life and Music* (Indianapolis–New York: The Bobbs–Merrill Company Inc., 1973), 303. k.

94 H. Wiley Hitchcock–Christopher Palmer, „Milhaud, Darius”, in *The New Grove Dictionary of American Music* vol. 3, 226–228.

95 Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith. The Man Behind the Music* (London: Victor Gollanz Ltd., 1975), 280.

96 Dohnányi angol nyelvű műismertetője (OU Baker Files).

példázza ezt, hogy ő eredetileg nem egyszerűen amerikai, hanem az egyetemhez kötődő dallamokat akart választani, s hogy az *Alma Mater Ohio*-dallam töredékét minden ellenkező tanács ellenére beleszötte a fináléba.<sup>97</sup> Figyelemre méltó, hogy az inspiráció kétségbeejtő hiánya ellenére sem adta fel a munkát, illetve hogy egy hasonló felkérést az FSU-tól viszont elutasított.<sup>98</sup> A Bakerékkal való kapcsolat jelentőségét tehát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Ahogyan Ilona von Dohnányi egy hozzájuk írt levélben fogalmazott barátságukról:

Annyira elragadnak az érzelmek, hogy alig találok szavakat. Bárcsak magyarul írhatnék most nektek, hogy elmondjam, mit érzek. Az elmúlt hat évben minden látogatásunk örömmel, hálával és gyönyörűséggel töltötte meg a szívünket. Minden alkalommal, amikor eljöttünk tőletek, valami újjal gazdagodtunk, és irántatok való barátságunk egyre csak mélyült. [...] a ti barátságotok az, ami vigaszt nyújtott nekünk az elmúlt évek csalódásai és nehézségei során, ami fényt hozott az életünkbe, s amitől otthon érezzük magunkat ebben az országban.<sup>99</sup>

Mondhatjuk tehát, hogy az *Amerikai rapszódia* legalább annyira szimbóluma egy bensőséges barátságnak, mint amennyire tiszteletadás az új hazának. A mű értelmezésének kulcsa végső soron nem amerikanizmusában keresendő, hiszen az sem az alapanyag felhasználásának technikájában, sem az inspirációban, sem a kortársi irányzatokhoz való alkalmazkodásban nem bizonyul igazán lényeges szempontnak.

Dohnányi az *Amerikai rapszódia* mintájaként Liszt *Magyar rapszódia*it nevezte meg. Szinte bizonyos, hogy Liszt a feldolgozott amerikai dallamok stílus- és

97 Az athenszi bemutatót követően aztán e szakaszt kihúzta – mint Pruett rámutatott, úgy írta meg a darabot, hogy ez a rész elhagyható legyen. (Pruett, 174–175.)

98 1950 nyarán Karl Kuersteiner, az FSU zenei dékánja is felkérte Dohnányit egy hasonló kompozíció megírására, ezt azonban nem vállalta. (Forrás: Rueth, 90; Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi”, in Grymes [ed.], *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 239–240.) Tartózkodásának persze könnyen belátható oka volt: az FSU nem ajánlott a műért tiszteletdíjat. Carroll visszaemlékezése szerint Dohnányi túlterheltsége miatt sem érezte méltányosnak a felkérést – bár ezt soha nem fejezte ki nyíltan, egyszerűen nem tett eleget a megbízásnak. Emellett azonban zenei okok is közrejátszhattak abban, hogy Dohnányi nem érzett kedvet hozzá: Kuersteinernek ugyanis konkrét javaslata volt mind a feldolgozandó dallamot (Stephen Foster: *Suwanee River*), mind a feldolgozás módját (variációs forma) illetően. Ld.: Kuersteiner memorandumja Dohnányinak, 1950. június 19. (Közli: Rueth, 90).

99 Angol eredetiből. Ilona von Dohnányi levele Bakeréknek, 1954. március 7. (OU Alden Library Baker Files).

minőségbeli heterogenitása miatt is eszébe juthatott Dohnányinak – nyilván nem véletlen, hogy Bartók vagy Kodály nevét soha nem említette a Rapszódia kapcsán. A Lisztre való utalás azonban egy másik szempontot is felvet, nevezetesen hogy a „rapszódia” elnevezés a szó eredeti jelentésének megfelelően talán Dohnányinál is bizonyos töredékességre utal.<sup>100</sup> A töredékesen megidézett egész itt azonban nem az amerikai népi dallamhagyomány volna, hanem valami, Dohnányi számára sokkal ismerősebb anyag: egyrészt a 19. századi műzenei tradíció, másrészt saját zeneszerzői életműve. Hogy mennyiben lehetett szó tudatosságról, azt persze nehéz volna megmondani. Az viszont kétségtelen, hogy az *Amerikai rapszódia* szerény terjedelme mellett is olyan hatást kelt, mintha Dohnányi az életművét kívánná összegezni.

Ezzel párhuzamosan a *Wayfaring stranger*-dallam súlyponti szerepe is mélyebb értelmet nyer. A feltételezést, miszerint a bolyongó vándor képében Dohnányi saját sorsa szimbólumát látta, mindenképpen elfogadhatjuk. Emellett lehetséges azonban, hogy a szerző nem emelte ki a teljes szöveg kontextusából a kifejezést, azaz a halálhoz közeledő, életétől búcsúzó halandóval is azonosult, hiszen a „wayfaring stranger” így értendő a vallásos versben. S ahogyan a dalszöveg vándorló idegenje kóborol a túlvilág vigasztalására készülve a földi világban, úgy bolyong Dohnányi saját alkotói pályájának korábbi korszakaiban, s idézi fel legszínesebb, legragyogóbb darabjainak hangját. Talán az sem véletlen, hogy az emlékezéseket egy pentaton, azaz magyar népzenei asszociációkra is alkalmat adó dallam indítja útjára. Bár a Rapszódia hangzása – reprezentatív funkciójának megfelelően – csillogó és eleven, a visszatekintés mégsem pozitív kicsengésű. A felszín alatt ugyanis azzal szembesül a szerző és a hallgató, hogy a jelennek csupán a ragyogóbb múlt kissé céltalan felidézése jut, s a mozgalmasság bizonyos tekintetben az aktuális mondanivaló hiányát leplezi.

Lehetséges persze az *Amerikai rapszódia* e visszatekintés-gesztusát egyszerűen ihlettelenségnek nevezni, s a művet egy kevésbé sikerült alkotásnak tekinteni – annál is inkább, mert Dohnányi maga is panaszkodott az inspiráció elégtelenségéről. Néhány szempont miatt azonban az *Amerikai rapszódia* mégis az életmű, de különösen az amerikai periódus megkerülhetetlen kompozíciójának

---

<sup>100</sup> Dohnányi valószínűleg tisztában volt Liszt rapszódia-felfogásával, miszerint a *Magyar rapszódia*k egy feltételezett, már csak töredékeiben létező ősi cigány eposz „rekonstrukciójára” törekednek – annál is inkább, mert könyvtárában megtalálható volt Liszt nagy vihart kavart *Cigány-könyve*. (A Dohnányi Mária által készített Széher úti könyvlistában ez szerepel: „Liszt F. – A cigányokról” [minden bizonnyal: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*, Pest: Heckenast, 1861]. FSU Kilenyi–Dohnányi.) A mű egy későbbi előadásához tartozó programfüzetben viszont felmerül ez a szempont: (Grand Forks, 1955. április 16.; FSU Kilenyi–Dohnányi).

számít. Ezek közül a legkevésbé tárgyilagos, hogy az *Amerikai rapszódia* vonzó, s a reprezentatív Dohnányi-stílust kiválóan példázó mű, melynek népszerűségét az utóbbi időben megszorodó lemezfelvételei is bizonyítják.<sup>101</sup> Emellett azért sem tekinthető elhanyagolható jelentőségű, alkalmi darabnak, mert egyes pontjain világosan érződik: Dohnányi tisztában volt a kompozíció korlátaival és problémáival. Az üde ragyogás álarca mögül elő-előbukkanó iróniát és öniróniát jól példázza a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérésének (*D*) egy mozzanata. A hangzás joggal csaphatja be a hallgatót: a melankolikus dallam e szenvedélyesen fájdalmas olvasata ugyanis valóban megalapozott. Az elemzők előtt azonban ez idáig valamiért rejtve maradt a mű – a hangzás alapján valóban nehezen azonosítható – „poénja”: azaz hogy a fúvósok témafej-imitációja alatt a vonósokon a legkomikusabb dallam, a *Turkey in the Straw* csendül fel ellenpontként, ráadásul erősen transzformált dallamalakja eredeti hangzásánál is groteszkebb formát ölt. Ennek tudatában teljességgel lehetetlennek tűnik a *D* szakaszt romantikus tetőpontnak tekintenünk, hiszen a szerző banális-torz elemeket kever a patetikus hangütésbe, ami öniróniát jelez – talán éppen a jelen terméketlenségére és méltatlan körülményeire utalva.<sup>102</sup>

E sajátosságai révén az *Amerikai rapszódia* nemcsak az évtizedekkel korábbi Dohnányi-művekkel tart rokonságot, hanem az utolsó periódusnak is emblematisztikus kompozíciója. Nem, vagy nem elsősorban azért, mert az új haza iránti elkötelezettségről árulkodik, hanem mert a zeneszerző kései stílusának legfontosabb jellemzőjére irányítja a figyelmet: nevezetesen hogy a megrendelésre írt amerikai művek a látszat ellenére kifejezetten sok szállal kötődnek a szerző korábbi darabjaihoz. A merőben új inspirációt sugalló *Stabat Mater* és az új közeghez való tüntető alkalmazkodást sejtető *Amerikai rapszódia* összességében Dohnányi leghagyományosabb darabjai közé sorolandó.

101 BBC Philharmonic Orchestra, vez. Matthias Bamert (Chandos 9647, 1998); Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, vez. Alun Francis (CPO 999-308-2, 1998); English Sinfonia, vez. John Ferrar (ASV 1107, 2001); Danubia Szimfonikus Zenekar, vez. Héja Domonkos (Warner Classics 2564-62409-2, 2005).

102 Meg kell jegyeznünk, hogy Dohnányi ezt a kontrapunktikus megoldást nem emeli ki a fentebb többször idézett ismertetőjében – holott az jórészt abból áll, hogy felsorolja, hol, milyen dallam bukkan fel. (A mű kortársi kritikái és későbbi elemzői részben valószínűleg éppen azért siklottak el fölötte, mert ezt a nyilatkozatot vették alapul.)

## 6. Független kompozíciók zongorára és fuvolára

Mint a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* példája is mutatja, Dohnányi kései darabjainak bizonyos sajátosságait (esetükben a vallásos szöveg, illetve az amerikai dallami alapanyag választását) az alkotón kívül álló tényezők, azaz a megrendelő kívánságai és elvárásai határozták meg. Részben ebből is adódik, hogy Dohnányi alapvetően nem szívesen írt felkérésre. Korábban persze megtehetette, hogy nem vállalt ilyesmit, de Amerikában más volt a helyzet: anyagi okokból szüksége volt megbízásokra. Nem meglepő tehát, hogy mindössze két amerikai opusz született külső megrendeléstől teljesen függetlenül: az op. 44-es zongoraciklus, illetve az op. 48-as fuvolakompozíciók. Ezek persze jóval kisebb formátumú darabok, mint a reprezentatív célú alkotások, mégis izgalmasnak ígérkezik a két műcsoport összehasonlítása. Vajon másképp komponált-e az idős Dohnányi, ha nem kötötte a kezét semmiféle előzetes kíváncsálom? A következő fejezetben elsősorban erre keressük tehát a választ, amikor keletkezésük sorrendjében alaposabban is szemügyre vesszük Dohnányi zongora- és fuvoladarabjait: a *Three Singular Pieces Burlettáját* (op. 44/1), Noktürnjét (op. 44/2) és *Perpetuum mobile*jét (op. 44/3), illetve az Áriát (op. 48/1) és a Szólófuvola-passacagliát (op. 48/2).

### METRUMOK, MACSKÁK, ÜTŐHANGSZEREK – HÁROM EGYEDÜLÁLLÓ ZONGORADARAB

Dohnányi számos zongoraművére jellemző, hogy valamiféle egyedi, szellemes ötlet köré szerveződik – gondoljunk például a betűkkel mint zenei hangokkal való játékokra (*G.E.-variációk*, op. 4; *Három zongoradarab*, op. 23), a *Winterreigen*-ciklus (op. 13) rejtélyes zenei idézeteire, az *ostinatós* darabokra (*An Ada*, op. 13/3; *Marsch*, op. 17/1), vagy a két kézzel is nehezen játszható balkezes művekre (*Balkezes fuga*; balkezes etűd a 12 etűd sorozatból). Az op. 44-es zongoradarabok élén álló *Burlettának* is van ilyen sajátossága: a szinte folyamatosan változó ütemmutató. A darab jellegzetes metrumrendjére persze többen felhívták már a figyelmet, maga a zeneszerző is ezt tartotta a darab legfontosabb vonásának („A Burlettát [...] sajátos metrumváltás jellemzi.”).<sup>1</sup> A korábbi elemzők azonban

<sup>1</sup> Dohnányi levele Peter Andrynak (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi).

The musical score is divided into four systems, each with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The notation is for piano, with treble and bass staves joined by a brace. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte). The systems are labeled as follows:

- Al:** Measures 1-4. Chords: a, c, b, br, ct. Dynamics: *sf p*, *sf*, *sf*, *f f*.
- A2:** Measures 5-8. Chords: at, ct, bt, br, c. Dynamics: *sf p*, *sf*, *sf*, *f f*.
- B:** Measures 9-12. Chords: a, c, b, at, c, br, ctb, ct. Dynamics: *sf p*, *sf*, *f p*, *sf*, *f*.
- C:** Measures 13-16. Chords: a/ct, cb, ar, ar. Dynamics: *pia sf*, *sf p*, *poco rit.*

19. kotta. A Burletta kezdete

kifejezetten a metrumok esetlegességét és szabadságát hangsúlyozták; jellemző, hogy egyikük „improvizációs elemek” példaként tárgyalta a darabot.<sup>2</sup> Az alábbi analízis ezzel szemben arra tesz kísérletet, hogy a változó ütemmutatók szabályszerűségét és formaalkotó szerepét mutassa be.

<sup>2</sup> Kiszely-Papp Deborah, „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 31–60. Ld. továbbá: „Az Op. 44 első darabjának (Burletta) négytaktusos frázisai az 5/4, 4/4, 3/4 és 2/4 váltakozására épülnek, először a jelzett sorrendben, később különböző egymás mellé állításban.” Vázsonyi, 298.



20.a kotta. A trió kezdete a Burlettában



20.b kotta. A triótéma imitációs megjelenése a Burlettában

A *Burletta* egyszerű háromrészes (triós) formában íródott – ahogyan egyébként az e fejezetben tárgyalt kis darabok csaknem mindegyike. A két formarész határozottan elkülönül: a főrészt (1–70. ütem, visszatérése: 114–159. ütem) fanyar, a *tritonus* hangközt hangsúlyozó tematika jellemzi, a középrész (71–113. ütem) ezzel szemben kifejezetten melodikus (19–20. kotta, 9. ábra, I. szint). A főrész első megjelenése ( $F$ ) maga is háromrészes struktúrát alkot, hiszen az első 18 ütem ( $F_1$ ) csaknem változatlan formában megismétlődik ( $F_1'$ ), majd egy 16 ütemes kitérőt ( $F_2$ ) követően visszatér ( $F_1''$ ) (9. ábra, II. szint).

A szabályos háromtagúság azonban szabálytalan, de legalábbis szokatlan módon épül fel és szokatlan elemekből áll. Amint azt a 19. kotta mutatja, a darab egy négyütemes frázissal nyit, amely – kissé variálva – nyomban megismétlődik az 5–8. taktusban. Az első zárlatig tartó, következő egység (9–16. ütem) úgyszintén nem hoz új anyagot – s mindjárt szögezzük is le: a trió-témát nem számítva

9. ábra. A Burletta szerkezete

ütem	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
I	Főrész																	
II	F[főrész]1																	
III	A1 sor				A2				B						C			
IV	a	b	b <sub>f</sub>	c <sub>f</sub>	a <sub>f</sub>	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	c	a	b	a <sub>f</sub>	b <sub>f</sub>	c <sub>nb</sub>	c <sub>f</sub>	a	c <sub>b</sub>	a <sub>f</sub>	a <sub>r</sub>
metrum	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3 <sub>b</sub>	2	5	4	3	2

ütem	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
I	Főrész [folyt.]																	
II	F1'																	
III	A1				A2				B						C			
IV	a	b	b <sub>f</sub>	c <sub>f</sub>	a <sub>f</sub>	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	c	a	b	a <sub>f</sub>	b <sub>f</sub>	c <sub>nb</sub>	c <sub>f</sub>	a	c <sub>b</sub>	a <sub>f</sub>	a <sub>r</sub>
metrum	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3 <sub>b</sub>	2	5	4	3	2

ütem	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
I	Főresz [folyt.]															
II	F2															
III	D			D			E						F			
IV	a	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	a	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	a	a	a	a	a	c <sub>f</sub>	a	a <sub>f</sub>	a <sub>r</sub>	a <sub>r</sub>
metrum	5	4	3	5	4	3	5	5	5	4	3	2	5	4	3	2

ütem	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
I	Főréz [folyt.]																	
II	F1''																	
III	A1				A2				B						C			
IV	a	b	b <sub>f</sub>	c <sub>f</sub>	a <sub>f</sub>	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	c	a	b	a <sub>f</sub>	c	d	d	a	c <sub>b</sub>	[triót.]	
metrum	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3	2	5	4	3	2

ütem	71	73	75	77	79	81	83	85	87	89	91					
I	Trió															
II	Triótéma					Intermezzo			Triótéma			Intermezzo				
III						G						G				
IV						<i>a</i> <sub>r</sub>	<i>a</i> <sub>r</sub>	<i>b</i> <sub>r</sub>				-	<i>a</i> <sub>r</sub>	<i>a</i> <sub>r</sub>	-	
metrum	5	4	3	2	2	3	4	5	4	3	3	4	5	4	3	4

ütem	93	95	97	99	101	103	105	107	108	109	111	
I	Trió [folyt.]											
II	Triótéma				Triótéma				Intermezzo			
III									H			
IV									a	a <sub>r</sub>	a <sub>f</sub>	a <sub>r</sub>
metrum	5–4–3–2–2–3–4[–5], kánonban				5–4–3–2–2–3–4[–5], kánonban				5	4	3	2

ütem	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137		
I	A főrész rövidített visszatérése																									
II	F2'															F1'''										
III	D			D			E						F				A1					A2				
IV	a	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	a	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	a	a	a	a <sub>f</sub>	a <sub>r</sub>	a <sub>r</sub>	a <sub>r</sub>	a <sub>r</sub>	a <sub>r</sub>	a <sub>r</sub>	a	b	b <sub>f</sub>	c <sub>f</sub>	a <sub>r</sub>	b <sub>f</sub>	b <sub>r</sub>	c		
metrum	5	4	3	5	4	3	5	5	5	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	

ütem	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158
I	Kóda																				
II/III																					
IV	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c<sub>b</sub></i>	<i>a</i>	<i>b<sub>r</sub></i>	<i>c</i>	<i>c<sub>nb</sub></i>	<i>c<sub>f</sub></i>	<i>a</i>	<i>c<sub>b</sub></i>	[szünet]	[sz.]	<i>a<sub>r</sub></i>	<i>b<sub>f</sub></i>	<i>b<sub>r</sub></i>	<i>c</i>	[sz.]	[sz.]	<i>a</i>	<i>c<sub>b</sub></i>	
metrum	5	4	3	4	3	2	3	2	5	4	3	4	5	4	3	2	3	4	5	4	3



ez a teljes darabra igaz. Sőt, az ominózus első négy ütemet alaposabban megvizsgálva feltűnik, hogy önmagában is ismétléseket tartalmaz. A mű tematikus magja ugyanis mindössze két taktus terjedelmű. A következő elemekből áll: egy orgonapont alatt ereszkedő negyedmozgás (*a* motívum, 1. ütem), egy nyolcadoló, *legato* dallamtöredék (*b* motívum, 2. ütem), illetve egy, az ütemhatáron álló, karakterisztikus hangpár (*c* motívum) (21. kotta). E három motívum és variációik segítségével a *Burletta* főrése, illetve a trió bizonyos szakaszai teljes egészében leírhatók. A motívumokat háromféle módon variálja a szerző:

- (1) rövidítés: a motívum egy része elmarad (lásd a 2–3. ütem viszonylatát:  $b - b_{\text{rövidített}}$ )
- (2) bővítés: a motívum terjedelme egy hosszabb hangérték vagy egy beékelődő szünet miatt megnő (lásd a *c* motívum és a 16. ütem kapcsolatait:  $c - c_{\text{bővített}}$ )
- (3) tükrözés: a motívum – nem pontos – tükörfordítása; lásd az 1. és 5. ütem viszonylatát:  $a - a_{\text{tükör}}$

A 19. kottán követhetjük az egyes motívumok megjelenését a darab elején, míg a 21. kotta a köztük lévő rokonsági rendszert összegzi. A 9. ábra IV. szintje a teljes mű motivikus felépítését mutatja, melyet nem kell részletesen végigbongésznünk ahhoz, hogy meggyőződjünk Dohnányi meglepett, de legalábbis távolról sem „romantikus” kompozíciós stratégiájáról.

A *Burlettában* négyféle metrum (5/4, 4/4, 3/4 és 2/4) váltja egymást, általában ütemről ütemre (9. ábra, „metrum” sor). Ami a leghosszabb taktust illeti, Dohnányi büszke volt rá, hogy sikerült igazán kompakt, nem osztható, „nem feldarabolható” 5/4-et konstruálnia.<sup>3</sup> A műben egyazon ütemmutató legfeljebb három taktuson át marad változatlan (két alkalommal: 43–45. és 120–122. ütem), de még két azonos metrumú ütem is ritka egymás után (kilenc alkalommal fordul elő a 158 ütem terjedelmű darabban). A változékonyság azonban korántsem esetleges: a különböző ütemmutatóval rendelkező taktusok tervszerűen felépített egységekbe rendeződnek.

Ez a tervszerűség – paradox módon – a főrész fanyar hangzásvilágától eltávolodó, lírai triótémánál válik igazán feltűnővé, Dohnányi ugyanis ezt a dallamot is taktusról taktusra változó ütemmutatóval jegyezte le (20. a kotta). Vajon csupán abból a megfontolásból, hogy a rugalmas metrika révén valamiféle izgalmas lüktetést adjon a melódiának? Ez nem valószínű, tekintve, hogy a szerző a dallam

<sup>3</sup> Paul Fontaine, „Dr. Dohnányi’s Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”, *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

<p><b>a = 1. ütem [&amp; 9. ü.]</b>      <b>b = 2. ütem [&amp; 10. ü.]</b></p>		
<p><b>c = első ütemhatár [&amp; 8., 14. ü.]</b></p>		
<p><b>Tükrözés</b></p>		
<p><b>a tükör = 5. ü. [&amp; 11. ü.]</b></p>	<p><b>c tükör = 4 ü.</b></p>	<p><b>b tükör = 6 ü.</b></p>
<p><b>Rövidülés, bővülés</b></p>		
<p><b>a rövid = 17–18. ü.</b></p>	<p><b>c bővült = 16 ü.</b></p>	<p><b>b bővült = 3 ü. [7., 12. ü.]</b></p>
<p><b>Bővülés és tükrözés</b></p>		
<p>—</p>	<p><b>c bővült&amp;tükör = 13 ü.</b></p>	<p>—</p>

harmadik, kánonban történő megjelentetésekor is megtartotta, sőt a belépések különbsége következtében még ütköztette is a két szólam metrumrendjét – ennek pedig nem volna értelme, ha nem valamiféle előzetes koncepcióról lenne szó (20.b kotta). A triótéma két változatban fordul elő; mindkét témaalak metrumszerkezete szimmetrikus rendet mutat (5-4-3-2-2-3-4-5 negyed, ill. 5-4-3-2-3-4-5), s ezt tehát akkor is megtartják, amikor kánonban jelennek meg. Szimmetrikus metrumrenddel rendelkezik a melódiába két helyütt beékelődő két kis közjáték is (4-3-3-4 negyed a 79–82. ütemben, illetve 4-3-4 a 90–92. ütemben).

Más szabályok szerint alakul ugyanakkor a triót lezáró rövid szakasz (110–113. ütem): metrumai rövidülnek (5-4-3-2 negyed). Az eltérés nem véletlen, ez ugyanis már a főrészhez vezet, ahol ugyanilyen szabály szerint változnak a metrumok (5-4-3-2 negyed, 5-4-4-3-3-2 és 5-4-3 kombinációk fordulnak elő). A 19.a kottán és a 9. ábrán is látható módon a metrumok által meghatározott egységek egybeesnek a motivikai egységekkel is. S mivel az egységek felépítése lényegesen eltér a klasszikus formaelemektől, célszerűbbnek látszik frázis vagy periódus helyett „sor”-nak nevezni őket. Ez a terminus természetesen nem a dodekafon vagy szeriális zene sor-fogalmának felel meg, csupán megkülönbözteti a *Burletta* elemeit a klasszikus formai egységektől, és kifejezi, hogy motívumok láncolatából, egymás mellé sorolásából állnak. Az elnevezéssel arra is utalok, hogy az egységek variálódása is különleges módon történik: rövidüléssel, bővüléssel, tükrörfordítással találkozunk, ami jóval mechanikusabb stratégia, mint például a beethoveni fejlesztő variációs gondolkodásmód. Az mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy a darab hangzásának furcsa mozaikszerűsége, melyet Dohnányi saját előadása egyébként nagyban hangsúlyoz, elsősorban a sajátos szerkesztésmódból adódik.

Soroknak tehát a darab olyan építőelemeit nevezem, amelyek az ütemnyi (*a*, *b*, *c* stb.) motívumok és a formarészek (*F1*, *F1'*, *F2* stb.) szintje között helyezkednek el (9. ábra, III. szint; vö. 19. kottával). Ha csakis a teljes ütemeket kitöltő motívumokra koncentrálunk (vagyis a könnyebbség kedvéért eltekintünk a *c* motívum első, az ütemhatáron való megszólalásától), láthatjuk, hogy a mű első négy ütemében megszólaló alapsor az  $a-b-b_r-c_t$  elemeket tartalmazza (*A1* sor). Az ezt követő egység ugyancsak négyütemes, és mint arról már szó esett, az alapsor elemeinek tükrörfordításos alakját hozza:  $a_t-b_t-b_{rt}-c$  (*A2*-sor). Az alapsor következő variánsának (*B* sor) lényege a bővülés, hiszen itt egy 4/4-es és egy 3/4-es, zenei anyagát tekintve ismerős elem ékelődik be:  $a-b-a_t-b_r-c_{tb}-c_t$ . Az *F2* formarészekben felbukkanó alapsor-variáns (*D* sor) egyrészt szűkül, másrészt pedig az alap- és a tükrörfordításos elemek keverednek benne:  $a-b_t-b_{rt}$ . (A többi, az ábráról leolvasható, kevésbé karakteres sor átvezető vagy lezáró funkcióval bír.) A *Burletta* „sor”-alapú felépítésének jellemvonásait így tehát a következőképp összegezhettük. A rövidülő (főrész) vagy szimmetrikus (trió) metrumrenddel

rendelkező sorok három–hat ütemnyi terjedelmű alapelemből állnak, de kizárólag egy meghatározott körön belül variálódnak. Több közülük az *A*-val jelölt alapsorral rokon. A sorok és a motívumok szabályszerűsége csak a kompozíció utolsó szakaszában (a kódában, 130–158. ütem) bomlik fel.

A *Burletta* tehát motivikailag meglehetősen statikus: nemcsak a legkisebb formai egységek, de az ezekből épülő sorok is alig variálódnak. A változatlanság elsősorban persze melodikai és ritmikai szempontból értendő, hiszen a felrakást vagy a kézelosztást tekintve azért van különbség a motívumok közt: például az egy hangon időző, *staccato a*-motívumot olykor előkéek betoldásával, olykor oktáverősítéssel színesíti a szerző. Ha a taktusnyi, s ennek révén a sornyi elemek mégis módosulnak, akkor elsősorban harmóniai szempontból változnak, mégpedig a nagyforma követelményeinek megfelelően. Az *F1*, *F1'*, *F1''* egységek ugyanis különböző formai funkciójuknak megfelelően más-más harmóniai útvonalat járnak be. Az *F1* az alaphangnemből, esz-mollból indulva cesz-mollba jut;<sup>4</sup> az *F1'* előbb cesz-mollból visszakanyarodik az alaphangnembe, hogy onnan b-moll felé folytassa útját; az *F1''* pedig az *F1*-hez hasonló tonális pillérekre építve végül esz-mollban marad. Ebbe a hangnemi tervbe illeszkednek a sorok, melyek azonban – különös módon – majdnem változatlanok maradnak. De akkor hogy történik meg a moduláció? Nézzük például a *B* sorok esetét: ezek végén a nagyforma tonális tervének megfelelően hangnemváltásra van szükség. A különböző hangnemű zárlatok előkészítése azonban gyakorlatilag egyetlen ütemen múlik: a *B* sor utolsó taktusán, amelynek következményeként a rövidke *C* sor már mindegyik visszatérésekor más tonalitásban jelenik meg (22. kotta). Ez a hirtelen moduláció persze azért lehetséges egyáltalán, mert a zene folyamata harmóniai szempontból mindvégig szándékoltan inkohere. Úgy tűnik, hogy Dohnányi ezt hangsúlyozza, illetve használja ki, amikor szinte építőkockaként játszva a darab elemeivel szabadon tologatja őket más és más tonális síkokba. A formálási elvek e különös kettőssége – az alapelemek kötöttsége, ugyanakkor felhasználásuk szabadsága – a *Burlettát* Dohnányi egyik legkülönösebb darabjává teszi: kompozíciós építkezése a látszólagos háromtagúság ellenére is merész kirándulást jelent a szerző késő romantikus stílusán túlra. Hogy ennek a komponálásmódnak milyen mintái lehettek, s mindez miképp értékelhető, illetve hogyan viszonyul Dohnányi más amerikai műveinek inspirációihoz, arra a többi, megrendeléstől független darab ismeretében érdemes választ keresni.

4 A kottában a cesz-moll akkord terce esz, de valószínűleg nyomdahibáról van szó, mivel Dohnányi minden felvételen következetesen eszeszt játszik.

11. ütem

[kadencia cesz-mollban >>]

29. ütem

[kadencia b-mollban >>]

43. ütem

[kadencia cesz-mollban >>]

22. kotta. A Burletta B sorának harmóniai variációi

Főréssz (A)					
bev.	1. téma	2. téma	1. téma var.	2. téma var.	átv.
mag	2–3. típus		4.	2–3. típus	
1. ü.	3.	8.	12. 14.	19.	32.

Trió (B)				
1. anyag	1. a. var.	2. a.	2. a. var.	átvez.
1(–2). típus		2. típus		4. típus
34.	38.	42.	45.	47.

Főréssz visszatérése (A')		Kóda	
1. téma var.	1–2. téma var.	1. trió-anyag var.	lezárás
2–3. típus		1(–2). típus	4. típus
50.	55.	72.	78.

*tematikus mag*

1. ütem

*mp*

*p espr.*

2. típus

3. típus

29. ütem

4. típus

*p*

*pp*

1. típus

*misogolante*

*pp*

10. ábra. A Cats on the Roof formája és „tematikus magjának” különböző megjelenései

A *Burlettától* eltérően az op. 44-es zongoradarab-sorozat középső darabja, a *Cats on the Roof* (*Macskák a háztetőn*) alcímet viselő Noktürn szövésmódja nagyon is tipikus a Dohnányi-életműben: itt újra a fejlesztő variáció technikájával találkozunk. Ám míg a *Stabat Mater*-ben egy Pergolesit és Brahmsot egyszerre idéző, komoly zenekari bevezető adta a mű kulcsmotívumát, ezúttal egy jóval kevésbé emelkedett részlet, nevezetesen a macskanyávogás lesz a tematikus kiindulópont. A darab alcímében megjelenő karakterkép ugyanis elsősorban a *miagolante* (nyávogva) utasítással ellátott középrészre vonatkozik. Ennek motivikája viszont a darab legelső ütemeiben megszólaló, kiírt akkordfelbontásból bontakozik ki, mely tehát a középrészben tomboló macskakonzert visszafogottabb előzményének tekintendő. Ez a röpké nyávogás-motívum négyféleképp is kiindulópontként szolgál a darabban: (1.) egy teljes formarész (a középrész) épül belőle; (2.) egy-egy motívuma máshol is megjelenik; (3.) harmóniai szempontból is meghatározóvá válik; illetve (4.) röviden visszaidéződik lényeges formapontokon, s ezáltal szerkezetileg is tagolja a művet (10. ábra).

(1.) A kulcsmotívum leglátványosabb kibontakozására a már említett *miagolante* középrész első felében, illetve a kódában kerül sor: e szakaszokban a szerző az *arpeggiós* akkordot és feloldását ismételteti különböző transzpozíciókban. A változás mindössze annyi, hogy az *arpeggio* iránya megfordul, itt ugyanis lefelé irányul. Eredeti alakjában, azaz az 1–2. ütemben a kulcsmotívum egy, az E-dúr alaphangnem szerint többszörösen (hat hangból négyszer) alterált undecima-akkordként jelenik meg (*g–h–d–f–a–c*). Ez a terctorony két dúrakkordra bontható (*g–h–d* és *f–a–c*), s tetőponti hangjából, a *c''*-ből kiindulva C-dúr szerint a legkézenfekvőbb értelmezni: dominánsra épített undecima-akkordként, vagy IV. és V. fok szimultán megszólalásaként. Az alaphangnemtől meglehetősen idegen harmónia lágyan, szinte észrevétlenül oldódik E-dúr domináns szeptimjére. Ezt a hangnemi viszonyt<sup>5</sup> rögzíti a középrész említett szakasza egymás után ötféle fekvésben: E-dúrban (34. ütem), A-dúrban (34.), D-dúrban (36.), G-dúrban (38.); a kvarttlánc a kódában C-dúrral (76.) és F-dúrral (76.) folytatódik.

(2.) A nyávogó kulcsmotívumnak olykor csupán egyik-másik eleme bukkan fel újra. A középrészben például egy olyan, sokszor ismétlődő képlet is megjelenik (a 38. ütemtől), amely hasonlít ugyan a kulcsmotívumra, de nem pontosan egyezik vele: terjedelme egy negyed értékre csökken és valódi oldódás helyett csupán legfelső hangja lép – mindig kis szekundot. Az ily módon létrejövő, egy oktávon

<sup>5</sup> C-dúr szerint VII. fokú mellékdomináns szeptimre oldódó, domináns undecima; E-dúr szerint domináns szeptimre oldódó, leszállított III. fokra épített undecima.

át ( $d'''$ -től  $d''$ -ig) kromatikusan ereszkedő sor alatt kibomló *arpeggio*-figurák harmóniai szempontból is egyszerűbbek, hiszen néhány disszonánsabb kivételtől eltekintve felülről késleltetett tercű dúrakkordként jelennek meg, tehát mint  $I^{4-3}$  akkord G-, H-, E-, D-, C- s végül B-dúrban.

A középrész további ütemei (42–47.) szintén a kulcsmotívumból építkeznek, de még szabadabban használják fel annak anyagát. Triolás motívumukban az *arpeggio* egy – a kis vagy nagy hangközök szempontjából nem mindig következetes – kivágata jelenik meg; másik motívumuk pedig a kulcs-akkord kvartjaira utal. Végül említésre méltó a főrész témája is, melynek kvartlépései ugyancsak a kulcsmotívumból eredeztethetők.

(3.) A darab élén álló akkordfűzés konzekvensen meghatározza a mű harmóniai arculatát, ami az előzőeknél sokkal elvontabb egységteremtő eszközként szolgál. Hogy a kompozíció középrésze tonálisan rendkívül változékony, az a fentiekből nyilvánvaló. A főrészt is igen olvadékony harmóniavilág jellemzi, ami részben a dallamban megjelenő kvart-, illetve egyéb, csapongó hangközugrásokból következik. Ráadásul a téma textúrájában – mind a melódiában, mind pedig a kíséretben – sorra megjelennek a kulcsmotívum terctorony-akkordjának idegen hangjai ( $g, d, f, c$ ). Nem túlzás talán az sem, ha a főrész C-dúr, illetve a visszatérés F-dúr dallami tetőpontját is a kulcsmotívum alterációival hozzuk összefüggésbe. Itt kell megjegyezni, hogy a *Cats on the Roof* egy korabeli recenzense Gershwin-hatást vélte felfedezni a darabban,<sup>6</sup> ami már csak azért sem alaptalan, mert a kompozíció hangzását meghatározó kulcs-akkord, a domináns szeptimre épített undecima a jazz jellegzetes harmóniája.

(4.) Ami pedig a kulcsmotívum formai szerepét illeti, felfelé törő alakjában a motívum háromszor bukkan fel a darabban: a kezdetén (1–2. ütem), a legvégén (79–80. ütem), illetve az első főrész 13. ütemében, azon a ponton, amikor befejeződik a téma első exponálása. A főrészt és a középrészt a kulcsmotívum lefelé kibomló változata zárja. Ennélfogva minden lényeges formai ponton megjelenik, és útjelzőként szolgál a hallgató számára a zenei folyamatban való tájékozódás során. A *Cats on the Roof* nyávgás-motívuma nem csupán egy effektus tehát, hanem jelentős motivikai tartalma van, amely kiindulópontként szolgál a mű csaknem teljes zenei anyagához. A kompozíciót ugyanaz az intellektuális szövés módja jellemzi, mint a szerző komoly, elmélyült kamaraműveit, ami itt mégis inkább íróniát jelez. Hiszen a vissza-visszatérő kulcsmotívum nem valamiféle titokzatos üzenetet sejtet, hanem egy közönséges, kellemetlen állathang megelőlegezésének

6 [Szerző nélkül], „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works” [forrás és dátum nélkül., vlsz. Lancaster, 1952. február].



bizonyul. Vázsonyi ráadásul még azt is tudni vélte a darab keletkezési körülményeivel kapcsolatban, hogy a máskülönben állatkedvelő Dohnányi nem szívelte a macskákat „és miután a faj képviselői néha nem hagyták aludni éjjel, ilyen módon élte ki »bosszúvágását«”.<sup>7</sup> A Dohnányi zongoraműveit rövid tanulmányban jellemző Milton Hallman szerint azonban a floridai cicák éjszakai dorbézolásának megidézése több mint ártatlan tréfa. Ő különös jelentőséget tulajdonított annak, hogy az op. 44-es darabok mindegyikét újszerű, a szerző korábbi zongorakompozícióitól eltérő hangzás jellemzi:

A Burletta (No. 1) scherzószerű darab, amelyben Dohnányi több disszonanciát és bonyolultabb ritmikai szerkezeteket alkalmazott, mint bármely korábbi művében. A „Macskák a háztetőn” című Noktürnben (No. 2) a macskák nyávogását utánozza igen valósághűen. A *Perpetuum mobile* egy toccata, melyben a zongora kezelése modern, ütőhangszerszerű. Dohnányi talán a kortárs zene kifejezőmódjait parodizálta ezekben az utolsó darabjaiban, talán komoly szándékkal közeledett az új stílushoz, technikákhoz.<sup>8</sup>

Ha a ciklus eddig elemzett két darabjának egy-egy jellegzetes részletét Dohnányi más zongoraművei mellé állítjuk, valóban feltűnik szokatlanul kevésbé melodikus jellegük. Mint láttuk, a Burlettának nemcsak hangzása, hanem építkezése is különleges. A Noktürn szövémódja ugyanakkor nagyon is tipikusnak mondható a szerző stílusában. S bár Hallman kifejezett hangutánzásnak tekintette a kis darab *miagolante* utasítású témáit, ezzel kapcsolatban nem árt az óvatosság. Bármilyen különösnek is tűnnek e szakaszok, aligha említhetők egy lapon a *Cats on the Roof*tal közel egyidős, hangutánzást-hangeffektusokat alkalmazó kompozíciók kellékeivel – például autódudákkal, szirénákkal, metronómkokkal vagy írógépekkel. Hangutánzás természetesen a 20. század előtt is létezett a zenében, különösen, ami az állathangokat, madárhangokat illeti. Ezek azonban elsősorban díszítő, hangulatteremtő funkcióval bírtak, s a zenei textúrába olvasztásuk igénye csak később, például Messiaennál jelentkezett. Dohnányi nyilvánvalóan nem e törekvéseket folytatta, noha voltaképpen ő is kísérletet tett az állathang zenei szövetbe való beágyazására – nem avantgárd, hanem nagyon is tradicionális eszközökkel. Hallman megállapításai tehát részben helytállónak bizonyul-

<sup>7</sup> Vázsonyi, 298. Dohnányi állatszeretetére jellemző, hogy az amerikai éveiben írt egyik leghosszabb levele teljes terjedelmében kedves házimadaráról szól. Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1954. augusztus 16. *Családi levelek*, 245–247.

<sup>8</sup> Angol eredetiből. Milton Hallman, „Ernő Dohnányi's Solo Piano Works”, *Journal of the American Liszt Society* 17 (1985. június), 48–54, ide: 54.

tak, részben árnyalásra szorúlnak az első két darabbal kapcsolatban. Vajon mit tapasztalunk a harmadik mű, a *Perpetuum mobile* esetében?

A *Perpetuum mobile* címe a kompozíció anyagát uraló, csaknem 200 ütemen keresztül folyamatosan zakatoló tizenhatod-mozgásra utal. A tizenhatod-figurációba rejtett, szűkjárású témadallam a szerző melodikus zongora-œuvre-jében szinte minimalistának mondható: magva a moll alaphang köré épülő kisterc (*szi-lá-ti*), amely különböző hangnemekben különbözőképp bővül (*23.a kotta*). Többszöri azonban még ez a téma sem jelenik meg, csupán mechanikus akkordismétlések, vagy a téma *szi-lá* kisszekundját visszhangzó, kéthangos motívumtöredékek. Az akkordfogásoknak sem annyira harmóniai tartalmuk lényeges, hanem inkább hangszíneffektusként van szerepük. Jellemző például, hogy a feszültség nem moduláció vagy tematikus fejlesztés következtében növekszik és csökken, hanem annál sokkal egyszerűbb módon: regiszterváltások révén (*23.b kotta*). A motorikus alapkarakter teljesen eluralkodik a darabban, mert bár ugyanúgy háromtagú formában íródott, ahogyan két társa, a középrész sem hangvételében, sem motívikai szempontból nem különül el a főrésztől.

Az itt elmondottak részben alátámasztják Hallman állítását a *Perpetuum mobile* ütőhangszeres zongorakezelésére vonatkozóan, a darab hangzása és a klasszikus háromtagúság körvonalait érzékeltető felépítése azonban körütekintésre int. Ez a fajta mechanikus textúra ugyanis nem feltétlenül valamiféle modern koncepci-



23.a kotta. A *Perpetuum mobile* kezdete



23.b kotta. A Perpetuum mobile jellegzetes anyaga (156. ütemtől)



23.c kotta. A Perpetuum mobile hasonlósága Schumann Toccatajával

ót jelez. Fontos például, hogy Dohnányi címadása nem elsősorban a tetszés szerinti ismételhetőségre és az így kialakuló, nyitott formára utal, mint kronológiailag hozzá közel eső rokonai, például Bartók *Mikrokosmos*ának „repet[íto] ad infinitum” utasítással ellátott *Perpetuum mobile*-je, vagy Poulenc *Mouvements perpétuels*-je. Bár Dohnányinál is szerepel a „Da Capo con ripetizioni ad infinitum” felirat, a mű egy ismétléssel – vagy akár anélkül is – teljes, sőt kifejezetten terjedelmes formát alkot. A cím inkább a textúra azonos, folyamatosan lüktető ritmusértékeire utal, ami elsősorban 19. századi perpetuum mobile-darabokra, például Mendelssohn op. 119-es kompozíciójára emlékeztet. Sajátos motivikája

emellett egyéb műfajokkal is rokonítható – mindenekelőtt az etüddel és a toccatával. Dohnányi életműve is tartalmaz néhány további, olyan zongoradarabot, amelynek textúrája az op. 44/3-ra hasonlít – a szűk ambitusú melodikát, az „ütőhangszerű” akkordfelrakást és a motorikus mozgást tekintve egyaránt –, bár való igaz, hogy a kérdéses daraboknak legalább bizonyos szakaszaira jellemző a dallamosabb hangszerkezelés. Emellett a Dohnányi számára általában mintául szolgáló, 19. századi zeneszerzők életművében is több hasonló darab akad, mindenekelőtt Schumann Toccataja (op. 7), amely bár melodikusabb, gazdagabb és nagyobb szabású az op. 44/3-nál, de mégis sok tekintetben erősen emlékeztet rá (23.c kotta). Összességében azt mondhatjuk tehát, hogy a *Perpetuum mobile* többé-kevésbé hagyományos toccata-textúrát mondhat magáénak, melyet a hozzá kapcsolódó szellemes cím inkább csupán fűszerez.

A *Három zongoradarab* izgalmas választ ad a kérdésre, hogy a „független” művekben vajon másképp komponál-e Dohnányi. Bár Hallman futó megállapítása bővítésre és árnyalásra szorul, annyiban feltétlenül helytálló, hogy hangzás tekintetében a három zongoradarab mindegyike újat hoz. Mielőtt az állítás másik részére – nevezetesen hogy a darabban Dohnányi a modern zenére reflektálna – bővebben kitérnék, érdemes a további, szintén új hangzásokat ígérő darabokat, a fuvolaműveket is megvizsgálnunk.

### BRAHMS, DEBUSSY, DODEKAFÓNIA – A KÉSEI FUVOLAMŰVEK

A fuvoladarabok ajánlásának címzettje, Ellie Baker a két, számára komponált fuvolamű közül az Áriát érezte magához közelebb állónak, s ezt egy idősebb korában írt kis tanulmányban a következőképpen indokolta:

Érzelmektől duzzadó, romantikától és vágyakozástól túlsorduló, szenvedélyes kis darab ez: tökéletes lenyomata annak, ami oly ékesszólóan beszélt hozzám Brahms zenéjében, és bizonyos fokig az én akkori romantikus tizenéves énem portréja. Rendkívül izgatott voltam; a darab nem egyszerűen nekem íródott, hanem rólam szólt!<sup>9</sup>

Brahms neve elsősorban a darab keletkezése miatt merül fel. Ellie ugyanis a következőképp emlékezett vissza a fuvolaművek születését inspiráló, döntő pillanatra:

<sup>9</sup> Angol eredetiből. Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, *The Flutist Quarterly* 21/4 (1996. nyár), 60–66, ide: 62. A magyar szöveg Ittész Gergely fordítása: „Dohnányi Ernő: Passacaglia (op.48. no.2)”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 3–13.

Egyik egyetemi koncertje után történt [...], hogy azt mondtam Dohnányinak miután olyan pompásan eljátszott egy Brahms-szonátát: „bárcsak írt volna valamit Brahms szólófuvolára!” Ő udvarias, finom modorában rögtön így felelt: „majd én írok magának valamit helyette.” A következő tavasszal a már befejezett Áriával (op. 48. no. 1) jelent meg.<sup>10</sup>

A kedves történet azonban hibádzik, hiszen Dohnányi egyáltalán nem játszott Brahms-zongoraszonátát az amerikai években. Ellie talán az 1957. március 26-i (100.) koncertre gondolhatott, amelyen a német szerző op. 119/4-es Esz-dúr rapszódíja volt műsoron.<sup>11</sup> Hogy emlékei nem túlságosan megbízhatóak, azt egy 1958 májusában kelt levele is bizonyítja, mely még azt is kétségesse teszi, hogy egyáltalán megtörtént-e az említett, Brahmsszal kapcsolatos beszélgetés:

Különösen az a hír villanyozott fel, hogy egy fuvoladarabot tervez. Mindig is úgy gondoltam, hogy mérhetetlen szerencse volna a fuvolistáknak, ha írna valamit számunkra, de nem mertem megemlíteni.<sup>12</sup>

A Brahmsszal való rokonság ráadásul zenei szempontból is kérdéses. A mű ugyanis éppen attól különleges a Dohnányi-életműben, hogy egyáltalán nem viseli magán a szerző jellegzetes, részben Brahmstól örökölt kamarazenei írásmódjának jegyeit. Szerkesztése ehelyett meglehetősen szabad, csaknem improvizatív: különböző hosszúságú (4–9 ütemes), motivikailag hasonló frázisok egymásutánjából épül. Minden frázisra jellemző, hogy tematikus és tonális szempontból folytatása a korábban elhangzottaknak, így az egész kompozíció szövémódját valamiféle asszociatív, az előzményekből kiburjánzó kontinuitás jellemzi. Az olvadékony anyag alapelemei a következők: a melodikus szárnyalást útjára bocsátó, tizenhatod-szextolás nyitómotívum; a frázisonként újra és újra elért, hosszan kitartott dallami csúcspont és az arról leereszkedő triolák; a körkörös, tercalapú, stagnáló nyolcadmotívum (a középrészben és azt közvetlenül megelőzően); illetve a sok lá-szeptimakkorddal lágyított, triolás-átkötéses kísérőanyag a zongorában (24.a kotta).

Nemcsak a frázisok összefűzése improvizatív, hanem a főrészt visszatérésének variációs stratégiája is. Dohnányi szinte észrevehetetlenül variálja a motívumo-

---

<sup>10</sup> Lawrence, i. m., 62.

<sup>11</sup> Szóba jöhet még esetleg az 1955. május 1-jei koncert (76.), amelyen Maurice Eisenberggel Brahms zongora–gordonka szonátáját játszotta, ám mivel a műjegyzékekben 1958 szerepel az Ária komponálási éveként, az 1955–56-os datálás talán túl korai volna.

<sup>12</sup> Angol eredetiből. Ellie Baker levele Dohnányinak, 1958. május 18. (FSU Dohnányi).

2. ütem

Fl.

*p*

*poco f*

P.

*p*

*poco f*

24.a kotta. Az Ária nyitó frázisa

43. ütem

Fl.

*p* *CFESG.*

*poco f*

P.

*p* *CFESG.*

*poco f*

24.b kotta. Az Ária nyitó frázisának visszatérése

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*p espr.*

dallami szekvencia

ritmus-ostinato

*ppp*

*p*

*ppp*

*mp*

*sf*

*p*

*pp*

25. kotta. A Passacaglia témája és a téma visszatérése

kat: az új változatok belesimulnak a zene folyamatába. Elsősorban különböző mértékű harmóniai módosulásokra kerül sor. Előfordul, hogy csupán egyetlen hang változik meg: például a dallam indulásakor (2. illetve 43. ütem) a reprízben *cesz* helyett *c* szerepel, dacára annak, hogy a rákövetkező ütem csúcspontja másodsorára is *cesz* (24.b kotta). Mászor változatlan marad a téma, azonban megváltozik a kísérő harmónia: az 5. ütem megfelelője (46. ütem) például Gesz-dúr-ra egyszerűsíti az eredetileg meglehetősen disszonáns, két nagytercből épülő (*gesz-b-c-e*) harmóniát – szintén a környező anyag megváltoztatása nélkül. Jellemző variációs elv a dallam különböző hangközökkel való transzponálása is: az 55. ütemtől kezdődő szakasz hol az eredeti elhangzással (14. ütem) azonos magasságban van, hol kis terccel, nagy szekunddal vagy kis szekunddal alatta. Az 56. ütemben egy pillanatra ismét összetalálkoznak, hogy aztán a különbség a továbbiakban egyre csak növekedjék köztük (nagyterctől bő kvarton át kis szextig) (24.b kotta). Míg a zárlat előtti szakasz megváltoztatása a forma harmóniai tervével van összefüggésben – az Asz-dúr zárlatot készíti elő –, addig az 55. ütem körüli, kisebb variációknak nincs különösebb funkciójuk: csupán a darab improvizatív, kötetlen jellegéből adódnak.

Az Ária sajátos szerkezete olvadékony harmóniavilággal társul. Gyakran változnak a kiírt előjegyzések, s a kromatikus melódiához sokszor csatlakoznak hangnemi elmosódottságot eredményező, alterált szeptimakkordok. Mindezt már a legelső akkord – a ritmusában és hangzásában is tétova, lágy négyeshangzat – előrevetí-

ti. A kis darab harmóniai arculatát nem annyira brahmsos, hanem talán inkább franciás, Debussy műveire emlékeztető színek jellemzik tehát. A körkörös fuvola-melódiát, valamint a sorozatos téma- és motívum-visszatérésekből építkező formát talán nem túlzás az *Egy faun délutánjának* tematikájához és szerkezetéhez hasonlítani – még ha ez a rokonság kissé meglepő is Dohnányinál. A szerzőre ugyanis nemigen volt hatással a századforduló francia zenéje, még a stiláris szempontból szándékosan heterogén műveiből – mint a *Gyermekdal-variációk* (op. 25) vagy a *fisz-moll szvit* (op. 19) – is hiányzik e stílus felidézése. Az Ária mégsem csupán egyszeri kirándulást jelent ebbe a hangzásvilágba. Látni fogjuk, hogy egy másik, nagyobb szabású kései mű, a Concertino is hasonló jegyeket visel magán, s ezáltal nemcsak az amerikai periódus, de a teljes életmű egyik legizgalmasabb művének mutatkozik. Az Ária pár-darabja, az immár zongorakíséretet sem tartalmazó, puritán *Passacaglia* azonban egészen más útra lép.

Dohnányi életművében nemcsak a fejlesztő variációs gondolkodásmód, de a téma és variáció műfaja maga is meghatározó: opuszámmal ellátott kompozícióinak mintegy fele variáció vagy ilyen tételt is tartalmazó ciklus, sorozat. Jellemző, hogy miután két gyermekkori darabját leszámítva nem komponált zongoraszonátát, saját hangszerére készült legterjedelmesebb művei is variációk,<sup>13</sup> illetve hogy szonátaciklusainak (szimfóniáinak, vonósnyégyséinek, kamaraszonátáinak) több mint kétharmadában szerepel ilyen forma. Az amerikai évekhez – a 2. szimfónia variációs fináléja mellett – egyetlen önálló variációs mű tartozik, mely egyben a szerző utolsó kompozíciója: a *Passacaglia szólófuvolára* (op. 48/2).

A mű alapjául szolgáló téma egyedülálló Dohnányi stílusában. Ezzel valószínűleg az ajánlás címzettje, Ellie Baker szembesült elsőként, aki így emlékszik a meghökkentő felismerésre:

A téma szakadozottsága első hallásra megütközést keltett bennem, mivel meglepően atonálisnak és szögletesnek tűnt egy romantikus zeneszerzőtől. És amikor közelebből megnéztem: valóban!, mind a 12 hang megjelenik ismétlés nélkül, míg csak be nem fejeződik a sor, melyet aztán egy hagyományos zárlat kerekít le.<sup>14</sup>

A lényegében egy ereszkedő tetrachordot (*a'–e'*) körülíró passacaglia-téma első 12 hangja – a nyolc ütem felénél valamivel több – csakugyan dodekafon sort alkot, sőt

<sup>13</sup> *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4), *Passacaglia* (op. 6), *Változatok egy magyar népdalra* (op. 29).

<sup>14</sup> Lawrence, i. m., 64.



az *esz'* hangról egy másik sor is elindul, mely a 10. hangig jut el (25. *kotta*). Rög-tön le kell azonban szögezni, hogy a „Reihe” utáni ütemek erőteljes kromatikájuk ellenére is határozott, domináns zárlattal lekerekített a-moll tonalitást sugallnak. A hangnemérzetet erősíti a téma elején megjelenő, a dodekafónia szabályaival ellentétes a-moll hármashangzat-felbontás és a további dallami szekvenciák is.

A Passacaglia tizenkét hangú kezdete mégis számos kérdést felvet: elsősorban hogy miképp jelenik meg a darab folytatásában ez a kötött kompozíciós technika, s hogy vajon mi inspirálhatta az idős szerzőtől váratlan „dodekafóniát”. Minderre Vázsonyi is megkísérelt válaszolni, hiszen részletesen foglalkozott a Passacaglia témájával, annak ellenére, hogy monográfiájában általában kevés teret kap a zenei elemzés.<sup>15</sup> Értelmezése meggyőzőnek látszik: a dodekafon téma és a tonális kódá kontrasztja alapján azt feltételezte ugyanis, hogy a darabban Dohnányi iróniája, a modern zenéről alkotott, nem éppen hízelgő véleménye jut kifejezésre.

[A Passacaglia] témája valódi, schönbergi értelemben vett tizenkéthangúságot jelez, de mire a téma végére érünk, a záró *e* félreismerhetetlen *domináns* érzéssel szolgál. Ezek után végigkomponálja a variációkat, szabályos Reihékben, amíg végül a darabot lezáró kódában kirobban belőle az addig visszafojtott A-dúr, és nehéz lesz valaha is eldönteni, hogy iróniának szánta-e az egészet, vagy komolyan gondolta.<sup>16</sup>

Ebből a szempontból a témavisszatérés (20. variáció) zenei transzformációja is figyelemre méltó (25. *kotta*). Bár hangjait tekintve pontosan megfelel az első elhangzásnak, karaktere teljesen megváltozik.<sup>17</sup> Egyrészt dinamikailag árnyaltabbá válik, hiszen szemben a téma kiegyenlítettségével itt *ppp* és *sf* utasítás is megjelenik. Másrészt elveszti folyamatosságát: kétütemenként szünetek ékelődnek a melódiába, a témában még csupán *tenuto*-val megkülönböztetett hangok pedig a háromvonalas regiszterbe repülnek, s még előke is hangsúlyozza elkülönülésüket. (Ezt a szaggatott, bizonytalanságot sugalló visszatérést követően robban majd ki a kódá, amelynek terjedelmes A-dúr orgonapontja látványosan ellentételezi a variációk kromatikáját.) Valóban úgy tűnik tehát, hogy a szerző parodizálja a

15 Vázsonyi, 319–324.

16 Vázsonyi, 320.

17 A nyomtatott kiadásban (Broude Brothers, 1963) a visszatérés 5. ütemében a téma *d'''* hangja helyett *f'''* szerepel. Ellie Baker cikkében azt állítja, hogy a kéziratban a *d'''* mellett ceruzával *f'''* állt, mely utóbbit ő nem tartja logikátlanak, mivel a témavisszatérés más szempontból is változtat a témán. Eleanor Lawrence, 64, 66. Miután azonban a rendelkezésünkre álló három autográf kézirat mindegyikében a témának megfelelő *d'''* található, itt azt tekintjük autentikusnak.

műfajnak megfelelő komoly témát. Komikussá, érzelgőssé teszi – erre szolgálnak a túlhangsúlyozott *tenutos* hangok, a kromatikus menet torz ugrássá alakítása, a beékelt hatásszünetek, az elhaló zárás és a dallamba iktatott *dísz* hang –, majd pedig egy felszabadult hangvételű, tonális kódával jelzi: mindezzel csak tréfált. A Fuvola-passacaglia a nyolcütemes témával azonos terjedelmű szakaszokra – variációkra – tagolódik, melyek markánsan elkülönülnek egymástól: szünet, fermata, illetve gyakran új tempójelzés, előadói utasítás választja el őket. A passacaglia-formának nem kritériuma, hogy a téma által diktált struktúra ennyire élesen kirajzolódjék, más műveiben Dohnányi maga is a folyamatosabb szerkesztésmódot részesítette előnyben – lásd például a Zongora-passacagliát (op. 6) vagy a *Cloches*-t (op. 41/6). Hogy az op. 48/2 szerkezetét mégis széttagolta, az talán abból adódik, hogy az egyszólamú textúrában kevésbé bújhat el a passacaglia-téma egy-egy újabb indítása. Valószínű ugyanakkor, hogy ez a határozott tagolás a kompozíciós gondolkodásmódra is utal, mégpedig annak bizonyos kötöttségére. Kapcsolatban lehet-e a szigorú formai tagolás a Fuvola-passacaglia témájának tizenkéthangú indításával? Vázsonyi egyenesen azt állította: Dohnányi „végigkomponálja a variációkat, szabályos Reihékben”. Szavai azonban igencsak félrevezetőek, hiszen a Passacaglia egységei távolról sem dodekafon sorok, hanem egyszerű variációk, a téma hangjai körül megjelenő új hangokkal. Vázsonyi interpretációjának az a megállapítása is erősen vitatható, miszerint a tizenkéthangú téma az egész életművön végigkövethető tendencia kiteljesedése lenne.<sup>18</sup> Az alábbiakban ezért azt vizsgálom, hogy ha nem Reihéket írt, miképp dolgozta fel Dohnányi a részben dodekafon témát; mennyiben van folytatása a tizenkéthangúságnak a variációkban; s milyen más kompozíciós elvek vezérlik a darabot.

A rendre nyolcütemes variációknak egyike sem viseli magán a tizenkéthangúság nyomait, jóllehet némelyikük erősen kromatikus. Olykor előfordulnak majdnem mind a 12 hangot tartalmazó szakaszok (például az első variáció 6–8. ütemében), ám ezek sokszor kifejezetten tonális gondolkodásmódra utalnak. Több alkalommal ugyanis azért alakulnak ki ilyen, „majdnem dodekafon” területek, mert az adott variáció követi a téma 1–2. és 3–4. ütemének melodikai szekvenciáját, de kisebb ritmusértékeinél fogva több hangot érint a dallami transzpozíció. Dohnányi előszeretettel hozott létre különböző harmóniai variánsokat a párhuzamos helyeken – kifejezve ezzel, hogy a téma tizenkéthangúsága elsősorban tonális többértelműsége, azaz variációra való alkalmassága miatt érdekelte. Mint azt a 26. *kotta* is mutatja, a téma legkézenfekvőbb harmóniai feldolgozása a legelső variációban jelenik meg: lassú modulációval indul a-mollból h-mollba (1–2. ütem), majd a dallam szekvenciás mozgását követve g-mollból f-mollba fordul (hogy a modulációs lánc nem *a–h–g–a*, hanem *a–h–g–f*, abból adódik, hogy a

<sup>18</sup> Vázsonyi, 324–325.

**Székely dal**  
Hungarian Song

Kodály Zoltán

3/4

**téma**  
a-moll  
p *espr. (a due voci)*

**1. var.**  
a-moll  
p

**12. var.**  
C-dúr: IV~  
f

**13. var.**  
A-dúr  
p *espr. (a due voci)*

**harmonizált  
vázlat**  
F-dúr

**h-moll**  
h-moll  
C-dúr: V~  
p

**g-moll**  
g-moll  
G-dúr  
p

**Azsz-dúr**  
Azsz-dúr  
A-dúr V~  
p

**~C-dúr**  
~C-dúr  
mf

**~Gisz-dúr**  
~Gisz-dúr  
mf

**Fesz-dúr**  
Fesz-dúr  
p

**c-moll**  
c-moll  
G-dúr  
p

26. kotta.  
Tonális  
változatok a  
Passacaglia  
variációiban

11. ábra. A Passacaglia formaértelmezései

	A variációk kezdete	Szonáta-ciklus	Szimmetrikus forma					Típus szt.
Téma		Nyitó tétel						-
1.								(vegyes)
2.								
3.								
4.								
5.		Scherzo						karakter
6.								
7.								
8.								melo- dikus
9.								
10.								(vegyes)
11.								
12.								etüd
13.		Lassú (variációs) tétel						
14.								
15.								
16.								
17.		Finále						etüd
18.								
19.								
Repr.		Rekapituláció						-
Kóda		Kóda						

27. kotta. A Passacaglia 15. variációjának ritmikai egységei

szekvencia magában a dallamban sem teljesen pontos). Bár e harmóniai útvo-  
nal kézenfekvően adódik a témából, a legtöbb változat nem követi. Különösen  
érdekes a 12. variáció: a szerző itt leginkább F-dúrhoz köthető harmonizációval  
nyit, ami utóbb C-dúr IV. fokaként értelmezhető, majd a szekvencia által sugallt  
utat elhagyva A-dúrba érkezik. A 13. változat szintén C- és A-dúrban mozog, de  
fordított sorrendben. Miután ezúttal a kiírt előjegyzés három kereszt, az A-dúr  
választása kézenfekvő. Nem úgy a C-dúr, ami igen váratlan moduláció, csakúgy  
mint a rákövetkező Gisz-dúr. Tonális gondolkodásról árulkodik az a tény is, hogy  
a szerző a mű vázlaiban egy helyütt négyszólamú harmonizációban jegyezte le a  
témát. Bár érdekes módon ez a harmóniasor végül egyik variációban sem jelenik  
meg, pusztán létezése is árulkodó – a mű egy mai előadásának értelmezése szerint  
Dohnányi egyszerűen „kiírta” magából ezt a változatot.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Ittész, i. m., 5.

28. kotta. A Passacaglia pár-variációi (13–14.)

Ellie Baker a következő szavakkal jellemezte a Fuvola-passacaglia variációinak kibontakozását:

Amint [Dohnányi] elkezd játszani a témával, látunk lágy-dallamos, szögletes, hegedűszerű írásmódot, hagyományos arpeggio-variációkat, zongora-szerű írásmódot, s mindezt a virtuozitás foglalja egységbe. A hangulat minden egyes variációval megváltozik, a művet leleményessége és játékosága miatt egyszerre szórakozás és technikai kihívás eljátszani.<sup>20</sup>

Amire az ajánlás címzettje itt „írásmód”-ként utal, az elsősorban a ritmikával van összefüggésben: a Passacaglia variációi e szempontból látványosan különböznek egymástól. (A variációk a 11. ábra incipitjei segítségével követhetők.) A legegyszerűbbeket Dohnányi egyetlen ritmusértékből építette fel, azaz folyamatos nyolcadoló, triolázó, tizenhatodoló stb. mozgást alkalmazott bennük. Ezek a változatok egyre apróbb alapértékeik révén egy folyamatot alkotnak a darabban: nyolcad (1. és 2. variáció), triola (3.), tizenhatod (4., 6.), kvintola (11.), majd szextola (17.) megjelentetésével. A homogén és a heterogén ritmikájú változatok közti átmenetet a 12. variáció képviseli, mely önmagában is egyre gyorsabb értékeket tartalmaz

20 Lawrence, i. m., 64.



29.a kotta. A témahangok megjelenése a Passacaglia 17. variációjában



29.b kotta. A témahangok megjelenése a Passacaglia 9. variációjában

(tizenhatod-triolákat, harminckettedeket, majd harmincketted-triolákat). A szabadabb ritmika felé vezető, következő lépcsőfokot az jelenti, amikor a szerző egy *ostinato*ként ismétlődő, de nem csupa azonos értékekből álló ritmusképletet alkalmaz (10., 19.; hosszabb, egy ütem terjedelmű képlettel: 8., 13. és 18.).

Az eddig felsorolt variációkon kívül sincs azonban olyan, amelynek ritmikája teljesen kötetlen volna. Szinte mind megkülönbözteti a téma 1. és 2. felét (a 14. variáció ritmikai képlete például:  $a a a a / b b c c$ ), de többségük még az 1–2. és 3–4. ütemek kapcsolatát is tükrözi ritmikájában (7., 9., 16.:  $a b a b / a c c c$ ; 5., 15.:  $a b a b / c c d e$ ). Amint azt a 27. kotta szemlélteti, még a legbonyolultabb struktúrák is csupa hasonló elemből építkeznek. A variációk ritmikai kötöttsége valószínűleg abból ered, hogy a téma maga is csupán kétféle ritmusértéket tartalmaz, s ezen fölül is ritmus-*ostinato* jellemzi.

A ritmikai jellemzők természetesen nem választhatók el a melodikai sajátosságoktól. Ugyan a témavisszatérés (20. variáció) azt bizonyítja, hogy kizárólag az eredeti dallamhangok felhasználásával is létrehozható variáció, a zeneszerző másutt nem ezt az eljárást választotta, hanem új, gazdagabb textúrába ágyazta a témát. A változatok e szempontból öt típusba sorolhatók: ezeket melodikus, akkordikus, karakter-, etűd- és „polifon” variációcsoportoknak nevezhetjük. A melodikus variációkban a szerző a téma hangjait is magában foglaló, új melódia megteremtésére törekszik (lásd az 1. variációt). Az akkordikus variációkban a harmóniai folyamat kidomborítása a cél (mint például az Alberti-basszusra emlékeztető 6.-ban); az etűdjellegűek pedig mechanikus figurációval rendelkeznek és kimondottan virtuózak. Karaktervariációnak a differenciáltabb ritmikájú változatokat nevezem, melyek ráadásul kölcsönösen hangsúlyozzák különbözőségüket, miután egymás után következnek (7–9.). A két „polifon”, azaz „kétszólamú” variáció (13–14.) külön típust képvisel: párbeszédszerű szerkesztésük, amely a hangok kétfelé történő szárazásának és az árnyalt frazeálásnak köszönhető, kétségtelenül a mű csúcspontjának számít. Ráadásul – a kompozícióban egyedülálló módon – e két darab egymásnak is variációja: a 13. változat hármashangzat-felbontású motívumának és tizenhatodos figurájának is megvan az analógiája a 14.-ben (előbbinek a hármashangzat hangjait körüljáró motívum, utóbbinak pedig a tizenhatod-triolás szakasz), s a 13.-hoz hasonlóan a 14.-ben is megfordul a motívumok iránya a páros ütemekben (28. *kotta*).

A „polifónia” előzményét voltaképpen az jelenti, hogy Dohnányi a témahangokat olykor egyszerre két irányba szárazta a variációkban, s ezzel két síkot különített el: a passacaglia-téma és az új anyag dimenzióját. Ennek kapcsán érdemesnek látszik azt is áttekinteni, miképp jelenik meg a passacaglia-téma az újonnan létrejött textúrákban. A legegyszerűbb eset, amikor a téma hangjai eredeti ütemértékükön jelennek meg *marcató*val és/vagy kettős szárazással hangsúlyozva (például a 2–4. változatban). A variációk nagyobbik részében azonban a szerző inkább szervesen beágyazza őket az aktuális változat figurációjába. A felismerhetetlenségig beleolvadnak a passacaglia-hangok például a 17. variáció szextolás szövetébe, amelyet egy orgonapontozó és egy mozgó szólam alkot. A komponista leleményes módon egyszer az előbbibe, máskor pedig az utóbbiba illeszti a témahangot, s miután a hallgató a mozgó szólamra figyel elsősorban, a dallam gyakorlatilag teljesen rejtve marad (29. *a kotta*). Egy másfajta, szellemes technikával él a 9. variáció: itt a témahangok ugyan rendre a témának megfelelő ütemértéken jelennek meg, ám míg a változat első felében főhangokként jól hallhatóak, addig második részében az előkében rejtőznek (29. *b kotta*).



A fentiekből jól látszik, hogy a Passacaglia egységeinek ritmikáját, melodikáját, variációs stratégiáját egy-egy változaton belül konzekvens elvek alakítják. A mű egészét szemlélve azonban már nehezebb felfedezni valamiféle következetes dramaturgiát. Ezt elsősorban azért hiányolhatjuk, mert Dohnányi gazdag variációs *œuvre*-jében szinte egyetlen darab sincs, amely ennyire nélkülözné a tervszerűséget. A Zongora-passacaglia (op. 6) például – mely terjedelme és műfaja miatt a leginkább összevethető az op. 48/2-vel – egyetlen tételbe foglalt szonátaciklust idéz, ami a tematikában, a karakterekben, a tempókban és a tonális tervben egyaránt tükröződik. Ehhez hasonlóan a fuvola-passacagliában is megtaláljuk a négytételesség nyomait. (A lehetséges formaértelmezéseket lásd a 11. ábrán.) Az 1–5. variációk kétségtelenül összetartoznak: egyre kisebb ritmusértékekből állnak, s a tempó gyorsulása ezen fölül is egy ívvé fogja össze őket – ezt az egységet tekinthetjük tehát a nyitó tétel megfelelőjének. Nyilvánvaló, hogy a 13. változat kiírt előjegyzésével és új tempójával új szakasz kezdődik. Ebből következik, hogy a második egységbe a 6–12. variáció tartozik, s miután itt találhatók a karaktervariációk, scherzoszerű II. tételnek tekinthetjük. A 13. variációval kezdődő rész három kereszt előjegyzéssel is jelzett, új (dúr) hangneme és visszafogottabb tempója miatt lassú tételnek fogható fel. A 17. variációval induló, mechanikusabb csoport értelemszerűen a finálé lehet: egyre gyorsuló tempói nagy *cadenzához* vezetnek, melynek végén Dohnányi – más négytételű ciklusaihoz hasonlóan – visszaidézi a nyitótétel tematikáját. Ez a formai értelmezés sok szempontból kézenfekvőnek tűnik, ugyanakkor alapvető problémák adódnak vele: a „nyitó tétel” kissé jelentéktelen, a „scherzo” túl hosszú, s a „lassú tételhez” igazából nem illeszkedik a 16. variáció.

Éppen ezért a 13–14. variációpár központi szerepéből kiindulva nem alaptalan inkább valamiféle szimmetrikus szerkezetként magyarázni a mű nagyformáját. Eszerint párhuzamot vonhatunk a 15. és a 10. változat hasonló ívű melodikája és ritmikája; a 16. és a 9. gyors, fölfelé törő díszítései motívumai; a 18. és a 8. ereszkedő, szextolás figurációja; valamint a 19. és 6. akkordikus, némileg statikus motivikája közt. Az utolsó ilyen variációpár természetesen maga a téma és visszatérése volna. Nemcsak az homályosítja el azonban a szimmetriát, hogy a második rész jóval rövidebb az elsőnél, hanem hogy az ott megjelenő variációknak sincs mindig előzményük, pedig e koncepció szerint a darab második fele az első rész egyfajta tömörített, ellenkező irányú visszajátszása volna. Mindezek dacára a forma nagyszabású törekvéseihez nem férhet kétség – jellemző, hogy játékidéje is a legnagyobb apparátusú amerikai művekével mérhető.

A Fuvola-passacagliát övező kérdések megválaszolását segítheti az a szerencsés körülmény, hogy a műnek nagy mennyiségű forrásanyaga maradt ránk az FSU



2. fakszimile. Részlet a Passacaglia „C” forrásából (FSU Kilényi–Dohnányi)

Kilényi–Dohnányi-hagyatékában.<sup>21</sup> A forrás csoport a komponálás három különböző stádiumához tartozó, de önmagában is több réteget tartalmazó folyamat-fogalmazványból, valamint két különálló lapra vezetett javításokból áll. Az első forrás (a továbbiakban A forrás) a mű legkorábbi lejegyzése, címlapján „első skicz” felirat szerepel. Ez a kompozíciós munka első fázisát képviseli: lényeges hang-, ritmikai korrekciók, kihúzott és átragasztott variációk egyaránt előfordulnak benne, s még a variációk sorrendjén is változtatott Dohnányi. A második forrás (B forrás) jóval rendezettebb képet mutat: utolsó rétege a legtöbb esetben már az adott variáció végső alakját tükrözi. Ehhez a forráshoz tartoznak a különálló lapok, melyekre Dohnányi feljegyezte néhány javítását. A harmadik lejegyzést (C forrás) tisztázatnak tekinthetjük, ennek ellenére még mindig sok módosítást tartalmaz: a szerző ugyanis az egyes variációkhoz *ossia*-t csatolt, s utóbb a feleslegeseket törölte (2. fakszimile). A további javítások magyarázata, hogy a mű

<sup>21</sup> A forrásokat és a forrásokban található változatokat vizsgálja elsősorban az előadóművész szempontjából, a darab autentikus interpretációját kutatva Ittész Gergely is (i. m.), nála a források részletes leírását ld. 5–7. oldal. Illetve uő., „Nyomozási jegyzőkönyv Dohnányi-ügyben”, *Fuvolaszó* 13/40 (2004. 1.), 28–31.



30. kotta. A Passacaglia utóbb kihúzott variációi

ebben az alakjában került véleményezésre Ellie Bakerhez.<sup>22</sup> Levélváltásukból kiderül, hogy a komponista elsősorban arra volt kíváncsi, elegendő időt hagyott-e mindenütt a levegővételre, továbbá Ellie véleményét kérte a kényelmesebbik le-tét kiválasztásához.<sup>23</sup> A C forrásba emellett metronómjelzések is kerültek, melyekkel a szerző a fuvolista óhajára egészítette ki a variációkat.<sup>24</sup> A meglehetősen küzdelmes komponálási folyamatról tanúskodó forrásanyag léte önmagában is figyelemre méltó. Dohnányi életművében ugyanis viszonylag kevés olyan kom-pozíciót találunk, amelynek születését hasonló részletességgel dokumentálnák zenei források, s ezek is többnyire nagyobb szabású darabok, mint például a *Cantus vitae* (op. 38), a 2. szimfónia (op. 40) vagy *A vajda tornya* (op. 30). Ezt valószínűleg kapcsolatba hozhatjuk a szólófuvolára írt variációsor szokatlan műfajával – azaz az egyszólamúság kihívásaival – és a tizenkét hangú témával. Nem zárható ki az a lehetőség sem, hogy a vázlatokat (vagy egy részüket) szándékában állt megsemmisíteni, de mivel a mű életében nem jutott el a megjelenésig, ezt már nem tudta megtenni.

<sup>22</sup> Levelezésükből egyébként az is kiderül, hogy a C forrás nem az a tisztázat, amit Ellie-nek küldött, tehát létezett még egy negyedik forrás is. Dohnányi levélfogalmazványa Ellie Bakernek, dátum nélkül (FSU Kilényi–Dohnányi).

<sup>23</sup> A fuvolista a 8., 16. és 17. változatoknál az eredetit preferálta, a 11.-nél pedig a technikailag könnyebb újat. Dohnányi ennek megfelelően húzott.

<sup>24</sup> Dohnányi levélfogalmazványa Ellie Bakernek, dátum nélkül (FSU Kilényi–Dohnányi).

1. réteg  
(1–4. ü.)

2. réteg  
(1–4. ü.)

3. réteg  
(3–6. ü.)

4. réteg  
(1–4. ü.)

31. kotta. A Passacaglia 13. variációjának genezise az „A” forrásban

A forrásokból rekonstruálható komponálási folyamat többek közt a nagyforma szempontjából tanulságos. Elsőként a törölt szakaszokat érdemes szemügyre venni: még a *C* forrásban is szerepel ugyanis az a három variáció, melyet Dohnányi végül kihúzott (30. kotta). Úgy tűnik azonban, hogy akkor sem érhető tetten világosabb formai terv, ha ezeket gondolatban visszaillesztjük a folyamatba: két húzás a „scherzo” lerövidítését szolgálta, ami indokolt is, hiszen éppen terjedelmessége miatt tűnt problematikusnak; a „finálé” íve viszont vélhetőleg elbírta volna a törölt variációt.<sup>25</sup> Ami a variációk legelső, a véglegestől eltérő sorrendű lejegyzését illeti (az *A* forrás első rétegében), figyelemre méltó, hogy a kompozíció megalkotásakor két pont látszott biztosnak: az 1–6. variációk csoportja, valamint a 12–14. változat. Az 1–6. variáció magában foglalja a „nyitótételként” azonosított, szervesen összekapcsolódó 1–5. változatot, s úgy tűnik, még az ezekre következő,

25 Nem kizárt, hogy ezekre a törlésekre Ellie kérésére került sor, ám ennek nincs nyoma a levelezésben. Ha így is volt, bizonyos, hogy Dohnányi maga ajánlotta ennek lehetőségét, hiszen leveleinek hangneméből kitűnik: a fuvlista sokkal jobban tisztelte annál a zeneszerzőt, semhogy maga állt volna elő ilyen javaslattal.

új formaegységet nyitó első variáció is a komponista alapvető elképzelései közt szerepelt. Ehhez hasonlóan a mű egyik tetőpontját jelentő 13–14. variációpár, illetve az ezeket közvetlenül megelőző 12. variáció is része volt Dohnányi legkorábbi elképzeléseinek.<sup>26</sup>

Részben a nagyforma problémájához kapcsolódik végül az is, hogy a források tanúsága szerint Dohnányinak nehézséget okozott a variációk lekerekítése és összekapcsolása. A legtöbbet ugyanis szemlátomást a záró ütemeken dolgozott: javította a hangokat – s olykor ezzel együtt a zárlat tonalitását –, a ritmust és a metrumot egyaránt. A változtatások legjellemzőbb oka, hogy az utolsó ütemben gyakran kevésnek találta a háromnegyednyi terjedelmet az adott variáció textúrájához illő befejezéshez. A második variáció például nyolcadokban íródott, kivéve utolsó ütemét, amely tizenhatodokat tartalmaz. Dohnányi azonban eredetileg ide is nyolcadokat írt, de mivel így nem fért el az összes szükséges hang, diminuálta a ritmust.<sup>27</sup> A 16. variáció az első lejegyzésben kilenc ütemre bővült, ezért húzásra volt szükség, hogy a szokásos nyolctaktusos forma ne módosuljon. A vázlatokból kiderül továbbá, hogy elsősorban a „scherzo” szakasz karaktervariációi nyerték el nehezen végleges formájukat a komponálási folyamat során: például a 9. változat, mely a sorozatban egyedülálló módon részben 4/4-ben íródott. A kivételes metrum azonban csupán a *B* forrás második rétegében jelenik meg, amikor is Dohnányi a 3/4-ben lejegyzett taktusokba egy-egy negyed szünetet ékelt. A mű 3/4-es alapülktetését megtörve a variáció ezáltal még karakteresebbé vált. A 7–9. variációk tehát feltételezhetően azért formálódtak lassabban, mert a szerző kezdetől fogva valamiféle speciális motivika kialakítására törekedett bennük, de a konkrét megoldásokat a komponálás során kísérletezte ki.

Dohnányi a „polifon” változatok különleges textúrájának megteremtésére is nagy gondot fordított. (A források különböző rétegeiben megjelenő műalakokat a *31. kotta* mutatja.) Már az *A* forrásban szerepel két, egymás után következő, utóbb kisatírozott, lejegyzésében „kétszólamú” változat (*31. kotta*, 1–2. szisztéma). Mindkettőben kettős szárazás révén különülnek el a főhangok, de a másodikban már ténylegesen elválik a két dimenzió, ráadásul a nyolcadok csoportosítása meg-

26 Igaz, a 14. variációt a *C* forrásban – tehát a komponálási folyamat már előrehaladott állapotában – Dohnányi kihúzta, majd mégis visszavette („bleibt”). Ez arra utalhat, hogy feleslegesnek érezte a 13.-ra rácsatlakozó, lényegében azt variáló számot (ehhez hasonlóan redundáns anyagú változatokat húzott ki ugyanebben a forrásban), végül azonban mégis meghagyta, talán mert erősíteni akarta a 13. változat központi szerepét és jelentőségét.

27 A variációk utolsó ütemének bizonytalansága miatt gyakran a teljes variációtól eltérő ritmus vagy motivika található. Éppen ezért a variációk jellemzésekor (ritmikai, tipológiai) a záróütemet gyakran nem is vettem figyelembe.

töri a szokásos ritmikai súlyokat (31. kotta, 2. szisztéma). Ezt követően a szerző egy sokkal bonyolultabb textúra komponálásába kezdett, amely körvonalaiban már nagyon hasonló volt a véglegeshez, hangjaiban azonban különbözött attól (31. kotta, 3. szisztéma). Később ezt az első ütem kivételével kihúzta, majd újraírta, immár a „helyes” hangokkal (31. kotta, 4. szisztéma). A végleges verzióban Dohnányi elhagyta a „kétszólamúságot” hangsúlyozó szüneteket, s a 13. változatot a *B* forrástól kezdve a *due voci* utasítással látta el.

A műből fennmaradt források mindenképpen arra hívják fel tehát a figyelmet, hogy ez a sok tekintetben különleges és problematikus darab rendkívül nehézkes kompozíciós folyamat eredményeként született meg. Szövésmódjában egyszerűre érvényesül bizonyos kötöttség (például a ritmikában) és improvizációszerű szabadság (például a nagyforma kialakításában) – mintha Dohnányi a részben atonális anyag kibontásának lehetőségeit keresgélte volna egy szigorú forma keretein belül. De talált-e végül kielégítő megoldást? Megnyugtatóan zárul-e ez a szerző, előadó és hallgató számára egyaránt „nehéz” darab? És valóban csupán tréfáról volna szó? A válasz nem egyértelmű.

#### „HA A KOMPONISTA ÉRTI A DOLGÁT” – DOHNÁNYI ÉS A MODERNIZMUS

A fuvoladarabokkal kapcsolatban eleve különösnek látszik, hogy az inspiráció elégtelenségével és időhiánnyal küzdő szerző végül egy általa korábban nem preferált hangszerre írt művel törte meg az amerikai periódust kettéosztó, ötévnyi alkotói csendet. Praktikus szempontból semmi esetre sem bizonyult szerencsésnek, hogy a darabok ajánlása egy fiatal fuvolista-növendéknek szólt. Ellie ugyanis még nem volt eléggé felkészült technikailag, így a bemutatókra csak később, már a szerző halála után kerülhetett sor. Dohnányi azonban nyilván maga sem számított arra, hogy a fuvoladarabok előadásai közvetlenül segítik majd amerikai érvényesülését. Feltehetőleg erősebbnek bizonyult számára valamiféle más, belső indíttatás, amelynek hatására a gyakorlatiasabb megfontolásokat háttérbe szorítva ismét komponáláshoz fogott. A motiváció pedig talán éppen az volt, hogy új hangzásokkal, s hozzá kapcsolódva új szerkesztésmódokkal kacérkodhatott – olyan technikákkal, amelyek most valóban a kompozíciók lényegét érintik.

A fuvolaművek e tekintetben tehát valóban a zongoradarabokhoz hasonlíthatók: ott is szokatlan kompozíciós eszközökre figyelhettünk fel, főként a *Burletta* esetében. Sőt a fentebb idézett elemző, Milton Hallman még a Noktürn hangutánzó jellegében s a *Perpetuum mobile* ütőhangszerszerű zongorakezelésében is

Dohnányi modern zenei érdeklődésének bizonyítékát látta.<sup>28</sup> Jellemző azonban a művek ellentmondásosságára, hogy Vázsonyi például egyáltalán nem találta rendkívülinek őket, s az op. 44-es ciklust a nosztalgikus hangvételű op. 41-es zongoradarab-sorozattal együtt tárgyalta. A három amerikai darab (s mellettük az op. 41/2-es *Scherzino*) egyetlen közös jegyének a „cinkos humort” tekintette.<sup>29</sup> Dohnányi amerikai recenzensei többnyire szintén egyszerűen „romantikus”-nak – leggyakrabban: „brahmsosnak”, „chopinesnek” – nevezték a szerző újabb zongorakompozícióinak stílusát. Egy Palm Beach-i kritikus megjegyzése ugyanakkor Hallman véleményével cseng össze:

A program első felének konzervatív hangnemét követően a második rész megdöböntő kontrasztot hozott. A zongorista ekkor zeneszerzőként is bemutatkozott, s darabjai meglepően modernnek, *staccatók* voltak – teljesen mások, mint amire a floridai zenei világ ősz mesterétől számítanánk.<sup>30</sup>

Kortárs kritikusai közül talán a *Notes* kotta-recenzense, John Ringo értékelte legárnyaltabban a darabokat:

Dohnányi Három zongoradarabja azért izgalmas, mert ezekben a zeneszerző oly módon képes új elemeket bevezetni saját stílusába, hogy közben nem tesz erőszakot sem azon, sem pedig a kölcsönnyagon. Ezek a szellemes és kitűnő darabok Kodályra és Bartókra jellemző jegyeket is alkalmaznak. S mivel a hangzás nem őket idézi, hanem inkább a jól ismert Dohnányi-stílus kiterjesztéseként hat, az eredmény fantáziadús asszimilációs technikáról tanúskodik.<sup>31</sup>

Az op. 44-es sorozatnak persze címe is utal arra, hogy a darabok valamiféle meglepetéssel szolgálhatnak, hiszen a „singular” jelzöt nemcsak „különálló”, hanem „különös” értelemben is használja az angol: *Három különös darab*.<sup>32</sup> Mindezek

28 Milton Hallman, „Ernő Dohnányi's Solo Piano Works”, *Journal of the American Liszt Society* 17 (1985. június), 48–54, ide: 54.

29 Vázsonyi, 298.

30 Angol eredetiből. [Szerző nélkül,] „Famed Pianist Wins Acclaim”, *The Palm Beach Post* (1954. január 26.).

31 Angol eredetiből. John Ringo, „Music Reviews”, *Notes* 13/4 (1957. június), 445.

32 Így használja például Kiszely-Papp is: „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 31–60, ide: 49.

fényében tehát nem haszontalan áttekinteni Dohnányi különböző nyilatkozatait ebből a periódusból, annak nyomát keresve, lehetséges-e, hogy a zongora- és a fuvoladarabok kortárs zeneszerzési technikákkal való kísérletezéséről árulkodnak. Láttuk, hogy Dohnányi ritkán nyilatkozott esztétikai nézeteiről és stílusának inspirációiról, s épp ily szűkszavúan vallott a modern zenei irányzatokkal szembeni ellenérzéseiről is. Az amerikai évekből elsősorban a *Búcsú és üzenet*ben, valamint néhány sajtóinterjúból és levélben találhatók erre vonatkozó megjegyzések. Hozzászólásai egyoldalúak voltak, nyilvános esztétikai vitába soha nem bocsátkozott – persze erre valószínűleg módja sem lett volna, hiszen a visszaemlékezések szerint szinte még saját zeneszerzés-hallgatói sem voltak kíváncsiak álláspontjára. Egy hasonló nézeteltérésre unokájával, a Tallahassee-ben tanuló Christophfal került sor. A családi levelezésben többször említett konfliktusról egy kedves mozzanatot is megőriztek a krónikák: Christoph egy reggel saját, do-dekafon hegedű–zongora szonátájának alapsorát megharmonizált változatban találta asztalán nagyapja kézírásával és a következő megjegyzéssel: „Miért olyan csúnyán, mikor szépen is lehet?”<sup>33</sup>

Nyilvánosan persze Dohnányi nem a „csúnyaságot”, hanem többek között az elvont kompozíciós módszereket és az eredetiség elsődlegességét helytelenítette – mint például az alábbi interjúrészletben:<sup>34</sup>

A tizenkét hangú zene egyetlen rendszerbe van beszorítva, így unalmas. A zenének szabadnak kell lennie, egy zeneszerzőnek az inspirációt követve kell komponálnia. Nem hallgatok sok, úgynevezett „modern” zenét. [...] De nem kell sokat hallanom ahhoz, hogy tudjam: a modern irányzat túlságosan spekulatív. Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponálást én „egyetemi stílusnak” nevezem.<sup>35</sup>

Azonban a jelek szerint számos zeneszerző kollégájáról még azt sem feltételezte, hogy az „egyetemi stílus” szintjét képes elérni. Az FSU-val folyó tárgyalások során egy levelében ugyanis kifejtette: sok avantgárd komponista felkészültségét elégtelennek találja.

33 Jochen Thies, *Die Dohnanyis. Eine Familien-Biografie* (Berlin: Propyläen, 2004), 332–333. Thies forrása a *Die Welt* 1989. augusztus 7-i számában megjelent „Ein Dirigent darf kein kastrierter Tiger sein” című interjú volt.

34 Vázsonyi, 307.

35 Angol eredetiből. Doris Reno, „Pianist Dohnanyi: A Serene Artist” [forrás és dátum nélkül].



Manapság az egész világon nagyon-nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a „modernizmus”, ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására.<sup>36</sup>

Mint fentebb láttuk, e meggyőződésén a floridai zeneszerző-növendékekkel való tízévnyi együttműködés nemigen változtatott. Erről, s a modern zene értékelésének problémáiról utóbb meglehetősen rezignációval így elmélkedett:

[A floridai zeneszerző tanítványok számára] ugyanis falrahányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem. Ők nem értékelték, mert nem is érthettek engem. Az ő számukra idegen nyelven beszéltem. És talán igazuk is volt. Mert hol van mérték vagy szabály arra, hogy az ember egy „modern” művet megítéljen?<sup>37</sup>

A fenti idézet kissé lamentáló hangvétele persze ismét csak Ilona fogalmazásmódját sejteti. Az ő levele őrizte meg Dohnányi zeneszerzés-tanítással kapcsolatos, mulatságos megjegyzését is. Paradox módon ez a megfogalmazás sokkal hitelesebbnek tűnik, mint az előbb idézett, Dohnányi neve alatt megjelent sorok:

Van három kompozíció-tanítványa is, azok közt van egy, aki úgy látszik, bolond, mert csak ütőhangszerre komponál. Cuci [Dohnányi] kijelentette neki, hogy ha ez a terve, akkor ne hozzá jöjjön, hanem menjen a Seminole Indiánokhoz.<sup>38</sup> Cuci aztán elmélkedett efelett, s mondta, hogy érdekes, úgy látszik, a zene visszafejlődik oda, ahol volt az indián időkben.<sup>39</sup>

Saját zenei ideáljához híven Dohnányi tehát a modern zene dallamszegénységét is nehezményezte. Ahogy Paul Fontaine is írja:

Szóba hoztam a mai zeneszerzők témáját. Figyelmeztetően intett az ujjával: „ez veszélyes terület”. Megígértem, hogy nevéket nem említek. „Úgy véli,

---

36 Angol eredetiből. Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi).

37 *Búcsú és üzenet*, 23–24.

38 Szeminol indiánoknak (*Seminoles*) az FSU amerikaifutball-csapatát, s közvetve az összes FSU-hallgatót nevezték és nevezik a mai napig.

39 Dohnányiné levele Dohnányi húgának és saját szüleinek, 1957. június 18. *Családi levelek*, 254–255.



FEBRUARY, 1958

## MUSIC ON MICROGROOVE

DOHNANYI, Ernest von (b. 1877)

Six Piano Pieces, Op. 41—(a) Impromptu, (b) Scherzino, (c) Canzonetta, (d) Cascades, (e) Ländler, (f) Cloches : : Intermezzo (from Clavierstücke), Op. 2) : : Pastorale : : Adagio (from Ruralla Hungarica, Op. 32a) : : (a) Burletta (from Three Singular Pieces, Op. 44), (b) Nocturne (Cats on the roof) (from Three Singular Pieces, Op. 44), (c) Gavotte and Musette : : Variations on a Hungarian Theme : : Winterreigen, Op. 13—(a) Widmung, (b) Marsh der lustigen Bruder, (c) An Adá, (d) Freund Victor's Mazurka, (e) Sphärenmusik, (f) Valse Aimable, (g) Um Mitternacht, (h) Tolle Gesellschaft, (i) Morgen-grauen, (j) Postludium : : Suite in the Olden Style, Op. 24—(a) Prelude, (b) Allemande, (c) Courante, (d) Sarabande, (e) Menuet, (f) Gigue : : Pavanne with Variations (from Humoresques, Op. 17) : : Valses nobles, D969 (Schubert/Dohnanyi). (104 mins.) Ernst von Dohnanyi (pf).

HMV ALP1552/3 (41/8½ each)

HERE WE HAVE WHAT AMOUNTS TO A WHOLE concert of Dohnanyi's piano music, but Dohnanyi is not one of the comparatively few composers able to stand up to a 'one composer concert test'—in other words, if you decide to add these records to your collection, don't make the mistake of playing all four sides at one session. Dohnanyi is of course a composer who has never shown the slightest interest in the musical idioms of our day. He belongs to the last century, and there is hardly a piece on these records that might not have been composed a hundred years ago. Also, although a Hungarian (he was born in Bratislava, now the capital of Slovakia), his music is thoroughly in the Germanic tradition. Indeed his style resembles those of Schumann and Brahms. If his finest achievements have been in the field of chamber music, he has enriched piano literature with many small scale but attractive pieces—including many for which there was no room on these four sides. As in the case of Rachmaninov, with whom he has quite a lot in common, Dohnanyi was and still is a pianist of the first order. Although now in his 70's his abilities as an executant remain undiminished—as is very evident from these records. The playing sounds like that of a young man in his prime. Musically the first of the two records, which contains all the works listed above down to "Variations on a Hungarian Theme", is the more interesting and more varied. In all cases the recording is first rate.

MALCOLM RAYMENT

3. fakszimile.  
Dohnányi  
megjegyzései  
M. Rayment  
cikkéhez (ZTI  
Dohnányi)

— 1877 !

! E. Kálénf m. sz. 1877.

!  
!  
!

Kalmán se tud.

Ki ez a Kalmán?

hogy a mai zeneszerzők semmibe veszik a zongora lírai oldalát?” – kockáztattam meg a kérdést. „Nem egészen: semmibe veszik minden hangszer lírai oldalát.”<sup>40</sup>

Dohnányi persze kedvező értékítéletét sem hallgatta el. Bartókot például – általában Stravinsky mellett – többször megemlítette az amerikai újságírók előtt mint számára rokonszenves modern zeneszerzőt.<sup>41</sup> Kérdés persze, hogy az amerikai földön egyre népszerűbb honfitársának felemlegetését valóban őszinte meggyőződés diktálta-e, s nem pedig inkább a megfelelni vágyás. Huga leveleiből ugyanis kiderül: Dohnányi szűk környezete féltékeny volt Bartók zenéjének háború utáni sikereire<sup>42</sup> – hogy ezt a zeneszerző maga mennyire osztotta, nem tudjuk. A *Búcsú és üzenet* szövege mindenestre kivételként említi Bartókot a kortársak között, mégpedig „szinte önmagától kibontakozott [...] originalitása” miatt.<sup>43</sup> Ehhez egyébként azt az információt is fontosnak tartotta hozzátenni, amelynek igazságát semmilyen más forrás nem támasztja alá: nevezetesen hogy annak idején ő ajánlotta fiatalabb kollégája figyelmébe Strauss *Zarathustráját*, amely kimozdította Bartókot az alkotói krízisből.<sup>44</sup>

Mint láthatjuk, Dohnányi modern zenével kapcsolatos véleménynyilvánításainak hangvételét többnyire valamiféle rezignált nemtörődömség jellemzi: mintha átláspontja egy kívülállóé volna, aki számára a legkevésbé sem érdekes, hogy zeneszerző kollégái évtizedek óta gyökeresen más utat járnak. Csak néhány olyan dokumentum maradt ránk, amely más érzelmekről árulkodik. A *Búcsú és üzenet* egyik bekezdése például közöny helyett kaján kárörömet sugall. Eszerint Dohnányit „nagyon mulattatta” a *The Agony of Modern Music* című könyv, melyből

40 Angol eredetiből. Paul Fontaine, „Artist To Present Concert Tonight”, *The Athens Messenger* (1951. március 1.).

41 Ld. például: Betty Patterson, „Master Musician Joins FSU Faculty”, *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.); Carlo M. Sardella, „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”, *Evening Union* (1953. április 9.). Bartók és Dohnányi kapcsolatáról általában ld.: Vázsonyi Bálint, „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonnyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 245–256.

42 Egy jellemző példa ennek megnyilvánulására: „Itt most tele vannak az újságok szegény Bartók Béla »béke okiratával«. Was hat er davon? Segítettek volna inkább rajta míg élt. Egy rémes fotografiát, az utolsót is közli egy újság, csupa fájdalom az arca, testi és lelki. Hol élt Béla tulajdonképpen és mi volt a baja? Egy másik fotografia: egy meghibbant ember örült tekintetével. Hiszen én abnormális agynak tartottam őt mindig. Olyan a muzsikája is.” Dohnányi Mária levele Dohnányiéknak, 1955. október 1. (ZTI Dohnányi).

43 *Búcsú és üzenet*, 29–30.

44 Uott., 30.

többek közt kiderül: a modern műveket azért szerkesztik a koncertprogram közepére, hogy a közönség kénytelen legyen végighallgatni őket.<sup>45</sup> Persze Dohnányi azt már nem tudhatta meg, hogy a könyv szerzője, a korábban a kortárs zene avatott kritikusaként ismert Henry Pleasants további elmélkedései során végül arra a konklúzióra jutott: a nyugati komolyzene szerepét teljes egészében a jazz fogja átvenni, s Európa kultúrfölénye ezzel párhuzamosan megszűnik.<sup>46</sup> A teóriával e ponton már aligha értett volna egyet a zeneszerző, a jazznek ugyanis olyannyira nem volt rajongója, hogy amikor életében először hallotta, meg volt róla győződve, hogy az előadók valamiféle furcsa tréfát űznek közönségükkel.<sup>47</sup>

Közömbösség helyett ingerültségről árulkodik továbbá egy, a Zenetudományi Intézet Dohnányi Gyűjteményének Vázsonyi-hagyatékában található dokumentumcsoport (3. *fakszimile*). Eszerint Dohnányit Malcolm Rayment 1958-as lemezrecenziója dühítette fel olyannyira, hogy még vitába is bocsátkozott vele, bár persze nem nyilvánosan, csupán saját magának kommentálva az írást. „Ki ez a számár?” – olvassuk a zsémbes megjegyzést a kritikus neve mellett. Dohnányit egyfelől sértette a megállapítás, miszerint művei nem állják ki az „egyszerűs koncert próbáját”, azaz nem kötik le a hallgatót huzamosabb ideig. Ezt cáfolandó a zeneszerző egy kizárólag Dohnányi-művekből álló Kilényi-koncert műsorát csatolta a recenzióhoz a következő megjegyzéssel: „Sokak szerint Edinek legsikerültebb estje”.<sup>48</sup> Másfelől felkiáltójelekkel látta el Rayment azon megjegyzését is, miszerint ő soha nem tanúsított érdeklődést a kortárs zenei irányzatok iránt. Nem kizárt, hogy a Fuvola-passacaglia dodekafon kezdete is összefüggésbe hozható ezzel az incidenssel. Figyelemre méltó azonban, hogy a megállapítás ellen nem zenei szempontokkal, hanem a problémát kissé megkerülve érvelt – mégpedig Tovey szavait idézve:

Szerencsére Dohnányinak nincs szüksége arra, hogy a jövő kritikusai előtt, modernségét bebizonyítandó, erőltetett zenékkal igazolja magát. Nemcsak komponista, hanem egyúttal zenei szervező is, és korunk zeneszerzőinek – bármely iskolához tartoznak is – semmi panaszkodni nem lehet a Dohnányi

45 Uott., 23. Az említett könyv minden bizonnyal: Henry Pleasants, *The Agony of Modern Music* (New York: Simon and Schuster, 1955) című műve.

46 Henry Pleasants, *Death of a Music? The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz* (London: Victor Gollancz, 1961); illetve uő., *Serious Music – And All That Jazz! An Adventure in Music Criticism* (New York: Simon and Schuster, 1969).

47 Ilona von Dohnányi, 78.

48 Igaz ugyanakkor, hogy Rueth tudni vélte, a kérdéses hangversennyel kapcsolatban Dohnányinak magának is voltak kételyei: „kissé túl sok Dohnányiból” – mondta állítólag róla (Rueth, 157).

által vezetett budapesti filharmónia műsorai, vagy tolmácsolásának színvona-  
la ellen.<sup>49</sup>

A Dohnányit körülvevő családtagok – s most ismét elsősorban feleségére és húgára kell gondolnunk – persze jóval tragikusabbnak élték meg, hogy Dohnányira a zenei világ legnagyobb része mint reménytelenül ódivatú alkotóra tekintett. Húga például, nyilván nem egyszerűen visszatükrözve, hanem el is túlozva a zeneszerző értékítéleteit, egy alkalommal így írt:

Én tőlem beszélhetnek a „modernnek” amit akarnak, a szépet, a romantikát, a szív és lélek megrezdülését felemelkedését azt a bizonyos betekintést a végtelenségbe hacsak percekre is, ők nem tudják éreztetni, nem tudnak megadni, megírni [...].<sup>50</sup>

Végül érdemes megemlíteni, hogy Dohnányihoz – bizonyára nem függetlenül amerikai megítélésétől – számos alkalommal fordultak levélben ismeretlenek, hogy kikérjék véleményét a modern zene problémáival kapcsolatban.<sup>51</sup> Válaszai sajnos nem maradtak fenn, de minden bizonnyal mélyen egyetértett például azzal a kérdezővel, akinek a jelenkori zeneszerzés-oktatás fogyatékoságait taglaló sorait aláhúzta és felkiáltójelekkel látta el.<sup>52</sup> Szintén a modern művészettel szemben érzett fenntartásairól vall közvetve egy levél, melyet nevelt fiától kapott. Julius az építésztanulmányai megszakításához kérte beleegyezését, s döntését azzal indokolta, hogy nem tud azonosulni a kortárs művészettel, ehhez pedig valószínűleg joggal remélte nevelőapja támogatását.<sup>53</sup> Minden forrás arról árulkodik tehát: az idős Dohnányi egyáltalán nem fordult a korábbinál nagyobb elfogadással vagy

49 Angol eredetiből. Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von”, in Walter Wilson Cobbett–Colin Mason (eds.), *Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music, vol. 1* (London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929, 21963), 327–331, ide 327. Az idézetet – más összefüggésben – Vázsonyi is közli, itt az ő fordításában szerepel: Vázsonyi, 320. Tovey egyébként igen jó viszonyt ápolt Dohnányival, s írásaiban mindig rokonszenvezően értékelte a zeneszerzőt. Ld. például: „Dohnányi: CXVIII. Variations on a Nursery Song, for Orchestra with Pianoforte, op. 23 [sic], in uő., *Essays in Musical Analysis, vol 3: Concertos* (London: Oxford University Press, 121972), 173–176.

50 Dohnányi Mária levele Dohnányiéknak, 1955. december 7. (ZTI Dohnányi). Valószínűleg a madisoni Dohnányi-fesztivál valamelyik hangversenyének (79–82.) fogadtatására utal.

51 Ld. például Henry Strutz (New York) levele Dohnányinak, 1959. november 16. (FSU Dohnányi); Keith H. Thompson (New York) levele Dohnányinak, 1959. november 25. (FSU Dohnányi).

52 Henry Kuheken [?] (Port Clinton, Ohio) levele Dohnányinak, 1959. július 15. (FSU Dohnányi).

53 Julius Salacz levele Dohnányinak, 1952. május 13. (FSU Dohnányi).

kíváncsisággal a kortárs zeneszerzés különböző eszközeihez. A szóban forgó darabok esetében így részben más értelmezést kell keresnünk.

Az elmondottakat tekintetbe véve a dodekafon témájú Passacaglia és a három zongoradarab közül az utóbbiak értelmezése tűnik egyszerűbbnek. A *Burletta* sajátos építkezése, bizzarr melodikája, és – nem utolsósorban – címe is arra utal, hogy a kompozíció: játék. Nem könnyű megítélni, hogy a különleges formálás és a vele társuló fanyar, disszonáns hangzás többet jelent-e egy-egy frapáns ötletnél, s átcsúszik-e az ironia mezsgyéjére. Mindenesetre nem alaptalan a feltételezés, hogy Dohnányi a darab spekulatív szervezettségét, s a töredékes főrésznek a lírai középírással való szembeállítását tréfának szánta, s a *Burletta* a rendszerek uralta komponálás finom karikatúrájaként értelmezendő. Ismerve azonban e témában tett nyilatkozatait felmerül egy konkrétabb s talán bensőségesebb modell is: Bartók Béla. Dohnányi kis zongoraművének motívumkészlete ugyanis kísértetiesen hasonlít Bartók két azonos című kompozíciójára: a „Kicsit ázottan”-burleszkre – amely szerepelt Dohnányi zongoraművészi repertoárján is korábban – és a 6. vonósnyégyes *Burlettájára*. A főtéma mindhárom darabban előkés, *staccato*, hangismétlő, hangközsúrlódásokat tartalmazó anyag, de rokonság fedezhető fel az erre kontrasztként következő, melodikusabb szakaszok közt is (ez ráadásul Bartóknál is metrumváltásokat tartalmaz). Az op. 44/1 összecsengése a Bartók-művekkel olyan erős, hogy alighanem tudatos zeneszerzői döntést kell feltételeznünk mögötte. Vikárus László kutatásainak köszönhetően sokat tudunk Dohnányi és Bartók zenéjének kapcsolatáról, a Dohnányi-hatás és a Dohnányi-elutasítás jelentőségéről a fiatal Bartók stílusában.<sup>54</sup> Hogy a hatás olykor talán az ellenkező irányban is érvényesült, az kevésbé kézenfekvő. Mindazonáltal bizonyos kompozíciók kapcsán kétségkívül felmerül a Bartók-inspiráció lehetősége, mégpedig komoly műveknél is: látni fogjuk például Dohnányi 2. hegedűversenyének esetét. Hogy miféle zenei hatásról lehet beszélni az adott szituációban, az persze kérdéses. Nyilvánvalóan nem igazán mély, a gondolkodásmódot, az elemi zenei összetevőket meghatározó kapcsolatról van szó, inkább felszíni, hangzásbeli hasonlóságokról. Ezek célja sem több, mint gesztus, utalás. Ahhoz hasonlítható, ahogy Dohnányi több karaktervariáció-típusú művében szinte más szerzők „álruháját” ölti magára, utánozza őket, és nem is feltétlenül a paródia céljából. A Bartók-hatás, vagy talán célszerűbb úgy nevezni, alkalmi Bartók-utánzás azonban mindenképpen szisztematikus vizsgálódásra érdemes

54 Vikárus László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), elsősorban: 79–93.

területnek látszik Dohnányi zenéjében. Ez esetben tehát biztosan nem egyszerűen iróniáról vagy karikaturisztikus ábrázolásról van szó. Inkább úgy látszik: Dohnányi, ha már kortársai stílusát akarta felidézni valamilyen módon, Bartók zenei nyelvét tekintette a legtermészetesebb mintának – talán így emlékezett rá, s vele együtt közös hazájukra és múltjukra az emigráció messzeségéből.

A másik zongoradarabban, a Noktűrben az irónia forrása nem az, hogy Dohnányi tőle idegen zeneszerzési technikákkal játszik. Ehelyett saját, jellegzetes kompozíciós módszere, a szigorú tematikus fejlesztés mindenhatóságát illusztrálja azáltal, hogy a technikát egy nem zenei motívummal társítja – csúfondárosan bizonyítva ezzel: a hozzáértő zeneszerző még egy macskanyávogásnyi motívumból is klasszikus szövésű textúrát, „szép” dallamvilágot tud teremteni. Melodikus hangzásvilág jellemzi az első fuvoladarabot, az Áriát is. Ez azonban – a Noktűrrel szöges ellentétben – alapvetően különbözik a szerző sajátos, fejlesztő jellegű kamarazenei szövésmódjától. Abból kiindulva, hogy Dohnányi az egyik fentebb idézett interjújában a modern zene túlzottan spekulatív jellegét kifogásolta, az Áriában akár ennek látványos ellenpéldájára is ráismerhetünk, különösen ha párdarabja, a Passacaglia mellé állítjuk. Nem kizárt tehát, hogy a szerző az Áriát is valamiféle stílusgyakorlatnak szánta, bár ennek semmilyen más nyoma nincsen – nem úgy, mint a többi darabban, ahol egy-egy címadás vagy zenei mozzanat arra bátoríthatja az elemzőt, hogy tréfát feltételezzon a komolyság álarca mögött. A Passacagliát ennél talán árnyaltabban kell értelmeznünk. Mint az elemzésből kiderült, a darab problematikus pontjának a mű dramaturgiája bizonyult. Láttuk, hogy a variációk sorrendje némiképp esetleges, a kialakult nagyforma pedig kissé laza, ugyanakkor mégis statikus – ez utóbbi benyomásunkat a merev ritmika is erősítette. A vázlatokból kiderült továbbá, hogy Dohnányi számára nemcsak a nagyszerkezet kialakítása jelentett nehézséget, de a folyamatosság megteremtése is, azaz hogy túllépjen a nyolcütemes egységek egyszerű egymásutánján. Mintha a zene szabad, természetes kibontakozását valamiféle ráerőszakolt séma akadályozta volna. Szemben a *Burlettával*, amely a trióban megszabadul saját, a Passacagliához hasonló béklyóitól, a fuvolaműben egy percre sem oldódik e kötöttség, egészen a kódáig. Jellemző, hogy ez utóbbi viszont teljesen elkülönül a mű testétől és független annak motivikájától. A szokatlan hangszerválasztás, a problematikus forma, a dodekafóniát idéző, ám utóbb mégis elhagyó hangkészlet, továbbá a forrásokban tükröződő, fáradtságos kompozíciós folyamat egyaránt arra utal, hogy a szerző kísérletezett, küzdött az anyaggal. Végül azonban Dohnányi hagyta magát legyőzni, hagyta, hogy az atonális téma „elvesszen” és a számára ismerős stílushoz közeledjen – kifejezve ezzel, hogy a dodekafónia mégsem lehetséges út, vagy legalábbis számára biztosan nem az.

Az itt összefoglaltak visszavezetnek a darab kulcsához, a témavisszatéréshez, amely, úgy láttuk, a komoly téma finom paródiájaként funkcionál. E sajátos variációnak azonban több értelmezése is lehetséges. Bár magasba szökő hangjával komikusnak, az utolsó ütemek lelépő hangközeivel pedig szentimentálisnak tűnhet, tagadhatatlan, hogy az ironián és érzelmességen túl valamiféle fáradtság, töredezettség is sugárzik belőle (lásd a *pianississimo* dinamikát, a beékelődő szüneteket). Talán nem annyira groteszk változat tehát, hanem inkább tétova és kimerült, s mint ilyen, az egész kompozíció kiúttalanságát összegzi. A mű merev struktúrája is alátámasztja ezt a feltételezést. Ráadásul Dohnányi, aki általában szemérmesen nyilatkozott arról, hogy saját művei közül melyik áll szívéhez közelebb, váratlan őszinteséggel a következőket írta Ellie Bakernek:

Be kell vallanom, hogy nagyon szeretem ezt a Passacagliát, és igen csálódott lettem volna, ha magának nem tetszik, vagy úgy találja, lehetetlen lejátszani. S hogy annál jobban megszerette, minél többet játssza, az még nagyobb öröm számomra.<sup>55</sup>

Nem kétséges, hogy a mű csattanója, azaz a tizenkétfokú, szigorú vagy legalábbis komolykodó passacaglia-téma és a tonális, felszabadult hangvételi kóda kontrasztja tudatos és hatásos eleme a dramaturgiának. Ez alapján mégis úgy tűnik, hogy a szerző nem becsülte alá a szerializmustól, illetve általában a modern zenétől való elzárkózásának következményeit, s hogy talán foglalkoztatta, miként alakul korszerűtlen műveinek utóélete – még ha a saját kifejezőmódjához való ragaszkodás erősebbnek is bizonyult kételyeinél. A Fuvola-passacaglia eszerint jóval személyesebb ihletésű mű, mint azt Ellie Baker feltételezte, amikor az Áriával szembeállítva „tisztá zene”-ként [pure music] aposztrofálta,<sup>56</sup> vagy mint a pár évvel korábbi *Burletta* finom komédiázása sejtetné. A fentiek értelmében talán nem túlzás azt állítani, hogy a mű nem egyszerűen fricska a modern zene felé, hanem az idős szerző küzdelmeinek, kiúttalanságának is tükrö.

S hogy összefüggésben van-e mindez a darabok születési körülményeivel, azaz megrendeléstől független komponálásával? Úgy tűnik, a válasz határozott igen. Hiszen azt tapasztaltuk, hogy a stílus mélyebb rétegeit – a kompozíciós gondolkodást, formálást, szövémódot – is érintő újdonságok kizárólag a felkérésektől független (ha úgy tetszik: szabadon) komponált darabokban voltak jellemzőek.

55 Angol eredetiből. Dohnányi levélfogalmazványa Ellie Bakernek, dátum nélkül (FSU Kilenyi–Dohnányi).

56 Lawrence, i. m., 64.



A *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* viszont a látszat ellenére kifejezetten erősen kötődik a szerző korábbi műveihez. Dohnányi mintha nem mert, nem akart volna kísérletezni a reprezentatív bemutatókra írt darabokban, s persze érthető is, hogy nem akarta kockáztatni a sikert, amelyre égető szüksége volt. Korlátozhatta invencióját az a tény is, hogy bevallottan nem szeretett megbízásra komponálni, s egész pályáján alig néhány alkalommal vállalt zeneszerzői felkéréseket.<sup>57</sup> A *Búcsú és üzenet* szövege magyarázattal is szolgál a fenntartásokra:

Mint a levélírást, melyet különösen utáltam, mert nagyon nehezemre esett [...] kompozícióimat is halogatni szerettem, annál is inkább, mert nem akartam alkotni inspiráció nélkül. [...] akkor szerettem csak írni, ha legalább bizonyos fokig hangulatban voltam. Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat „valamit”, de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtene.<sup>58</sup>

Persze, a komponálásra az utóbbi években alig maradt idő. Én lassan dolgozom, de alaposan. Ahogy itt nevezték, „perfekcionista” módon. Amikor kellett a pénz, néha mégis kénytelen voltam „rendelésre”, úgynevezett „com-misio”-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett.<sup>59</sup>

A kritikus egzisztenciális helyzet miatt a megrendelésre komponálás tehát az amerikai évek egyik karakterisztikuma lett. Az életmű ennek ellenére mégis két független kompozícióval zárul. Két olyan darabbal, melynek nyilvános előadását Dohnányi nem érte meg, s ezt talán nem is bánta – vélhetőleg más motiválta a komponálásban. Az *Áriát* és a *Passacagliát* különös stíluskísérletként értelmeztük, ám a bennük testet öltött bizonytalanság és útkeresés egyáltalán nem tréfa, mint a *Burletta* esetében. Különösen a *Passacaglia* komor iróniáját járja át kétely és fásultság. És Dohnányi híresen harmonikus életműve éppen egy ilyen kompozícióval zárul.

<sup>57</sup> Az *Ünnepi nyitány* (op. 31) esete kivételes: a Pest és Buda egyesítésének 50. évfordulóját ünneplő hangversenyre (1923. november 19.) Bartókkal és Kodálllyal együtt ő is megbízást kapott egy reprezentatív zenemű megkomponálására. Emellett megemlíthetjük még a nem kifejezetten felkérésre, de ahhoz hasonló indíttatásból, pályázatra készített 1. zongoraversenyt (op. 5.b) és *Szegedi misét* (op. 35).

<sup>58</sup> *Búcsú és üzenet*, 28.

<sup>59</sup> *Búcsú és üzenet*, 33.



## 7. Két versenymű – két történet

Dohnányi két versenyművet is komponált Amerikában: a 2. hegedűversenyt, illetve a hárfára és kisenekarra írt Concertinót. Ezeket közelebbről szemügyre véve lehetőség nyílik egyazon műfajon belül összehasonlítani egy megrendelésre készült, reprezentatív funkciójú, illetve egy felkéréstől független, úgyszólván az íróasztalfióknak írt kompozíciót. Érdekes azonban mindjárt leszögezni, hogy a „versenymű” megjelölés nem pontosan ugyanazt jelenti a két darab esetében, mivel a Concertino sok tekintetben inkább kamarazenei fogantatású alkotásnak látszik. Ez azonban nem igazi műfajbeli különbséget jelent, hanem éppen a kétféle kompozíciós attitűd megnyilvánulásának tekinthető. Az alábbiakban egymással párhuzamosan vizsgálom a két kompozíció formálási stratégiáját, tételtípusait, szólóhangszer-kezelését, végső soron arra a kérdésre keresve a választ, mit árulnak el ezek a művek számunkra az idős Dohnányiról: fájdalmairól, reményeiről és emlékeiről.

### INTERMEZZO, DRÁMA, NARRATÍVA – FORMASTRATÉGIÁK DOHNÁNYI KÉSEI MŰVEIBEN

A 2. hegedűverseny négytétéles: két gyors saroktételle egy *Allegro comodo e scherzando* és egy *Adagio molto sostenuto* feliratú tételt ölel közre. A szimfóniaszerű tételrend kissé szokatlan egy hegedűverseny esetében, de nem előzmény nélkül való: gondoljunk csak Vieuxtemps híres 4. hegedűkoncertjére, mely egyenesen Beethoven 9. szimfóniáját tekintette modelljének. Dohnányi általában is vonzódott a négytétéles concertóhoz: hat versenyműve közül négyben alkalmazott ilyen, szimfónia jellegű felépítést (a *Konzertstück*, op. 12 esetében Weber azonos című darabjához és Liszt zongoraversenyeihez hasonlóan egyetlen tételbe foglalva). A Hárfa-concertino tételrendje teljesen másképp alakul: ennek *attacca* kapcsolt tételei élén *Andante*, *Allegretto vivace*, illetve *Adagio non troppo* tempóutasítás áll. Az „*attacca*” utasítás nem egyszerűen az előadás folyamatosságára vonatkozik, a tételek zeneileg is nyitottak. Az I. tétel végén egy tonálisan elbizonytalanodó, hárfa-*glissandós* motívum jelenik meg, amely valóságos hídként vezet a II. tételbe. Utóbbi záró ütemei nem az előjegyzés szerinti Asz-, hanem Esz-dúrban

The image shows a musical score for the 32nd measure of the Harp Concertino II-III. The score is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Soprano Saxophone (Fg.), Bassoon (Fg.), and Arpa. It is divided into two systems. The first system is marked [III. Allegretto vivace] and the second is marked III. Adagio non troppo. The Arpa part has various dynamics like pp, ppp, dim., and p. The Clarinet and Saxophone parts are mostly rests.

32. kotta. A Hárfa-concertino II–III. tételének határa

állnak, ami enharmonikusan átértelmezve a III. tétel nyitóakkordjával egyezik meg. A hallgató partitúra nélkül aligha észlelheti tehát, hogy pontosan hol zárul a középtétel, s hol indul a „finálé” (32. kotta). Dohnányi életművében a mérsékelt tempójú nyitótétel sem mondható tipikusnak; a teljes egészében lassú, utolsó szakaszában *Più adagio* finálé pedig teljesen példátlan a szerző többtételű, ciklikus művei közt. Tizennégy további zenekari és kamara-zenekari szonátaciklusában mindig a hagyományos gyors–lassú–gyors dramaturgiát alkalmazta,<sup>1</sup> de lazább, szvitszerű sorozatainak összeállításakor is elmaradhatatlannak tekintette a gyors finálét.<sup>2</sup> Dohnányi a lassú zárást még olyankor is kerülte, amikor a mű végén egy korábbi tétel mérsékelt tempójú anyagát idézte fel. A fisz-moll szvitben (op. 19) például a lassú témavisszatérés után néhány ütemnyi gyors, frappáns befejezést

1 Zongorás kamaraszonáták (op. 8, op. 21), vonósnégyesek (op. 7, op. 15, op. 33), zongoraötösök (op. 1, op. 26), szextett (op. 37), szimfóniák (op. 9, op. 40), zongoraversenyek (op. 5, op. 42), hegedűversenyek (op. 27, op. 43).

2 Például: Szerenád (op. 10), *Humoreszkek szvit formában* (op. 17), fisz-moll szvit (op. 19), Szvit régi stílusban (op. 24), *Ruralia hungarica* (op. 32), *Suite en valse* (op. 39).

alkalmazott, de még az esz-moll zongoraötös (op. 26) elcsendesülő zárótételét is gyorsabb tempóval zárta (*Allegro ma non troppo, tranquillo*). Felépítése és hangvétele miatt a Concertino egyébként ez utóbbi műhöz áll legközelebb az oeuvre-ben. A könnyed középtétel, melyet két, mérsékelt alaptempójú, komoly darab ölel közre, az esz-moll zongoraötösben „Intermezzo” feliratot visel, s tulajdonképpen a Concertinóban is ilyen funkcióban jelenik meg, ám nem ezzel a címmel. Miután a Hegedűverseny II. tételét viszont valóban Intermezzónak nevezte a szerző, érdemesnek látszik az amerikai periódus két versenyművének formálási sajátosságait II. tételeik összehasonlításával kezdeni.

Dohnányi opuszsámot viselő kompozíciói közül összesen négy szonátaciklusban szerepel Intermezzónak címzett tétel, melyekhez további két, zongorára írt Intermezzo csatlakozik az op. 2-es sorozatból. A hat darab azonban meglehetősen heterogén csoportot alkot. A két kis zongoraművet például homlokegyenest ellentétes hangvétel jellemzi: az a-moll intermezzo (op. 2/2) egy felszabadult, *Vivace* karakterdarab; míg az *Adagio* alaptempójú, irodalmi mottóval is ellátott, f-moll kompozíció (op. 2/3) ünnepélyes szerelmi vallomásként értelmezhető (a vallomás Kunwald Elsának, Dohnányi első feleségének szól, akinek a zeneszerző a teljes sorozatot ajánlotta). Mindkettőtől különbözik a két kamarazenei intermezzo: az esz-moll kvintettben egy csapongó, finom humorral átszőtt kis remekmű; a Szextettben (op. 37) pedig tömör, indulószerű epizódokkal elidegenített, mély tartalmú lassú tétel. Az 1. szimfónia (op. 9) intermezzója hasonlít leginkább közjátékokra: a különös hangzású, röpké tétel csupán megpihenésül szolgál súlyosabb szomszédjai között.<sup>3</sup>

Az alapvető különbségek ellenére a Dohnányi-intermezzók egy tekintetben mégis hasonlítanak egymásra: formájukban. Szerkezetük ugyanis nem két- vagy háromtagúságon alapul, hanem valamiféle lineáris folyamatként írható le. Az op. 2/2-es Intermezzót ugyan még tekinthetjük olyan háromtagú formának is, melyben a középrész kódaként visszatér (*ABAB*), csak hogy ugyanez a struktúra az op. 2/3 és a Szextett esetében már világosan továbbfejlődik, s az anyagok sorozatszerű ismétlésén alapuló szerkezet alakul ki belőle. Ehhez hasonlít az esz-moll zongoraötös variációs formája is, melyben szabadon következnek egymásra a téma első- és második felét variáló, illetve az I. tétel anyagait felidéző taktusok. A füzérszerű szerkesztés minden esetben valamiféle befejezetlenséget, átmenetiséget sugall, ami a szonátaciklus-tételeknél nyilván az intermezzo átvezető funkciójával van összefüggésben.

3 Vikárius László szerint részben Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* mintájára: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 154.

Cl. (Si<sup>b</sup>)

Cl. (La)

Timp.

VI. solo

Vla., Vlc., Cb.

Cl. (Si<sup>b</sup>)

Cl. (La)

Timp.

VI. solo

Vla., Vlc., Cb.

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*pizz.*

*f*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*poco f*

33.a kotta. A Hegedűverseny Intermezzójának 1. témája

*Poco meno mosso*

Fl. 1-3.,  
Ob. 1-2.,  
Cl. 1-2.,  
Fg.  
1-2.,  
Cor.  
1-2.  
(Fa)  
Cor.  
3-4.  
(Fa)  
Trb.  
1-3.  
Tuba  
Timp.  
Vla.,  
Vlc.  
Cb.

*ff*  
*ff*  
*poco f*  
*ff*

33.b kotta. A Hegedűverseny Intermezzójában a 1. téma visszatérése

c)

VI. solo

*p grazioso* *mf espr.* *poco rit. - - -*

d)

VI. solo

*pp* *poco rit. - - -* *A Tempo* *sul A*

33.c–d kotta. A Hegedűverseny Intermezzójának karakterpárja: a 2. téma dallama (c) és visszatérése (d)

A 2. hegedűverseny Intermezzo-tétele valóban átmeneti jellegű a ciklusban, két szempontból is. Egyrészt, mert a klasszikus versenymű-tételrendbe negyedik tételként ékelődik be (csakúgy, mint az 1. szimfónia Scherzója és Fináléja közé – ötödikként – az Intermezzo), másrészt, mert a ciklusszervező témák hiányoznak belőle (erről részletesebben lásd alább). Érdekes, hogy Dohnányi egyik legfontosabb modelljénél, Brahmsnál az intermezzo sok esetben valamiféle visszatekintő, ciklusszervező funkcióval bír – egy elemző az op. 5-ös zongoraszonáta „Rückblick” alcímű intermezzójából kiindulva az önálló zongora-intermezzókat is így értelmezte a teljes életmű kontextusában.<sup>4</sup> Dohnányi koncepciója ez esetben tehát sokkal közelebb áll Mendelssohnéhoz,<sup>5</sup> aki op. 13-as vonósnégyesében

4 Detlef Kraus, „The Andante from the Sonata Op. 5 – a Possible Interpretation”, illetve „The Path of the Intermezzo”, in *Johannes Brahms. Composer for the Piano* (Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1988), 29–34, illetve 41–48.

5 Persze ennek ellenére Brahms intermezzói is mintául szolgálhattak Dohnányi számára. Erről már csupán az a megdöbbenő texturális és hangvételbeli hasonlóság is árulkodik, amely a német szerző op. 25-ös g-moll zongoranégyesének Intermezzóját és Dohnányi op. 26-os zongoraötösének e tételét összefűzi.



például, melyben bonyolult, Beethovenhez és saját, *Ist es wahr?* című dalához kapcsolódó narratívával kötötte össze a tételeket, az Intermezzót független epizódként kezelte.<sup>6</sup>

Bár Dohnányi kevés intermezzót írt ahhoz, hogy biztonsággal el lehessen különíteni a tipikus és atipikus jegyeiket, úgy tűnik, hogy a Hegedűverseny II. tétele – átmenetisége ellenére is – jelentősen különbözik a többi darabtól. Szerkezetét például erőteljes rekapitulációval hangsúlyozott háromtagúság jellemzi, s emiatt a szerző másik középtétel-típusához, a scherzóhoz hasonlít. Ezt a rokonságot erősíti a *scherzando* előadói utasítás is, s a tétel anyagában valóban hemzsegek a különféle, játékos hanghatások (fojtott kürt; harsona- és tuba-*glissando*, üveg-hangok, „nyávogó” hegedűhangzás). Feltűnő ugyanakkor, hogy a Hegedűverseny Intermezzójának humora sokkal súlyosabbnak hat a szerző jellegzetesen „tündéri” scherzo-hangvételénél. A *maggiore* középrész érzelgős valcer-paródiájában például szinte mahleri irónia elevenedik meg; a főrész visszatérése pedig messze túlmutat a Dohnányi-scherzók dimenzióján: a komponista a csaknem fele terjedelmére tömörített rekapitulációban a groteszkig túlozza a főrész játékoságát. A szólóhegedű helyett a vaskosra hangszerelt zenekarnak adja a főtémát, a klarinét lágy *glissandóit* pedig ormótlan harsonákra és tubákra osztja. Az eredmény: egy szinte „torz” variáció (33.a–b kotta). A tréfás, kromatikus második téma a visszatérésben úgyszintén bizarr hanghatásokkal egészül ki, ráadásul közben tonalitását és formai kereteit is elveszíti. A tömörített és parodisztikusan transzformált visszatérés koncepcióját nem túlzás Bartók bizonyos darabjaihoz hasonlítani (33.c–d kotta).

A Hegedűverseny groteszk humorával ellentétben a Hárfa-concertino II. tétele nagyon is jellegzetesnek bizonyul Dohnányi mendelssohni scherzói közt. Egy kacagó, nagyrészt kisszekund-lépésekben ereszkedő motívum szolgál főtémaként, mely a szerző számos hasonló darabját eszébe juttathatja a hallgatónak. Dohnányi ugyanis előszeretettel használt ereszkedő skálafutamokat humoros vagy karikatúrisztikus elemként (erre mutat példát más összefüggésben a 14. és a 16. kotta, lásd a 203. oldalon), scherzóinak pedig olykor teljes anyagát kromatikus ereszkedés dominálja. A Concertino középtételének azonban nemcsak rokona, hanem „ikertestvérét” is megtaláljuk az életműben: a fisz-moll szvit (op. 19) scherzo-témája a motívika, a ritmus és a fafúvós intonáció szempontjából is oly mértékben emlékeztet rá, hogy a két tételt szinte egyazon gondolat két különböző megfogalmazásának tekinthetjük – közös „ősük” pedig nyilvánvalóan a *Szentivánéji álom* megfelelő szakasza Mendelssohntól (34.a–b kotta).

6 Hogy Mendelssohn e műve Dohnányi számára mintaadó jelentőségű volt, azt az op. 7-es kvartett II. tételével való rokonsága bizonyítja.

*Allegretto vivace*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (Si) *p*

Cor. (Fa) *p*

Arpa *mp*

Vla. *p* *pizz.*

34.a kotta. A Hárfa-concertino scherzója

*Allegretto vivace*

Fl. 1-2 *p*

Cl. (La) 1-2 *p*

Timp. *p*

Vl. I. *p*

Vl. II. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

34.b kotta. A fisz-moll szvit scherzója

A					B	
3 témaintonáció					2 témaintonáció	
2	[cisz – E	–	~h	– hV <sup>9</sup> ]	2 [~D]	1 [~Esz –
1. ütem					17.	

C					D		
átvezetés					2 témaintonáció		
F	–	~Ciszisz	– D]	5 [Desz/desz]	5 [Desz – Bebé]	4 [E–a–C]	– [f–Desz]
24.					36.		

A'				B'			
3×2 témaintonáció imitációban				3 (3×2) témaintonáció			
ø [~a]				2	[g	– ~Esz	– ~esz – ~Gesz
60.				86.			

C'		D'		A''	
átvezetés		2 témaintonáció		témaintonáció (im.), lezárás	
– F	– ~Ciszisz – D – H]	5 [H]	– [G – B – gisz – E]	4 [~Asz]	
96.		107.		127.	

12. ábra. A Hárfa-concertino I. tételének formai felépítése

Formai szempontból ugyanakkor nem tipikus a Concertino „scherzója”. Szabályos indulását követően – a főtéma *aaba* formájú exponálása után – mintha szándékosan semmibe venné a háromtagúság követelményeit: ettől fogva jóformán csak a hangszerelésbeli változásokat lehet érzékelni a szinte improvizatív textúrában. A főtéma nem is tér vissza, helyette különböző, lazább szövésű vagy kidolgozásszerű anyagok következnek, melyek anyaga persze mind az első téma kromatikájából származik. Mintha Dohnányi hagyta volna, hogy a tündérvilág átvegye a hatalmat a formai szabályok felett. A különböző, egymás mellé sorakoztatott anyagok láncolata ezáltal mindenesetre az intermezzo-tételek lineáris formájához válik hasonlatossá.

Úgy tűnik tehát, hogy míg formája és groteszk humora miatt a Hegedűverseny *Intermezzónak* címzett tétele inkább scherzószerűnek bizonyul, addig a Concertino jellegzetes scherzo-alapanyagú középtétele a Dohnányi-intermezzók hangvételéhez hasonlít. A két tétel közt tapasztalható eltérés a művek alapvető koncepcióbeli különbségére is rámutat: ahogyan a Hegedűversenyben a drámai formálás, úgy a Concertino esetében a lineáris szerkesztésmód lehet az analízis vezető szempontja. A Concertino mérsékelt tempójú I. tétele formai tekintetben is kivételesnek számít Dohnányi nyitótételei között. Bár a szerző szinte minden szonátaformája egyedi valamilyen szempontból, ciklusai I. tételében kivétel nélkül felismerhetően alkalmazta a nagyszabású hangszeres formát. Ugyan a Concertino I. tétele is mu-

Andante

Cl.  
(Si $\flat$ )

*dolce*  
*p*

Arpa

VI.  
I-II.

*pp*  $\sharp\flat$

Vla.  
Vlc.  
Cb.

*pp* 8

Cl.  
(Si $\flat$ )

3

Arpa

*cresc.*

VI.  
I-II.

$\sharp\flat$

Vla.  
Vlc.  
Cb.

8

35.a kotta. A Hárfa-concertino nyitótételének 1. (A) témája

Più mosso (Allegro ma non troppo)

Fl.  
 Ob.,  
 Cl.  
 Fg.  
 Arpa  
 Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

35.b kotta. A Hárfa-concertino nyitótételében az 1. (A) téma első visszatérése



tat szonátaszerű jegyeket, szerkezete sok tekintetben inkább a II. tétel lineáris formájával rokon (12. ábra). A darab hullámzó hárfakíséret felett lágyan beúszó fafúvós témával nyit (A), melynek transzformált alakja uralja a második szakaszt is (B). Hogy az A és B tématerületek mégsem tekinthetők egyetlen egységnek, azt a hangvétel és a tempó megváltozása indokolja. Egy átvezetés jellegű, C szakasz után, a D szakasz az eddigieknél végre nagyobb ívű, teljesebb melódiát hoz. Tematikus szempontból joggal értelmezhetnénk az eddigieket szonáta-expozícióként: eszerint az első három szakasz az első tématerületnek, a zárt és melodikusabb D egység pedig a melléktémának felelhet meg.

Az expozíciót azonban nem követi szabályos kidolgozási szakasz vagy visszatérés. Ehelyett a négyrészes struktúra (A–B–C–D) még egyszer lezajlik (A'–B'–C'–D'), s végül az A harmadik, rövidebb variánsa is felbukkan (A''). Az azonos rendben visszatérő formaszakaszok variálódhatnak ugyan, de csakis saját határaikon belül. Nem kerül sor tehát például a témák Dohnányinál oly gyakori kontrapunktikus szembeállítására. Az A és B szakaszok hangulati különbsége az ismétlés során is megmarad, igaz, ellentétes viszonyban érvényesül: az A téma válik izgatottá és küzdelmessé (nemcsak az erélyes, *staccato* témaalak miatt, hanem az imitációs feldolgozásból adódóan is), a fafúvók magas orgonapontja és a hárfa duruzsolása alatt *pizzicato* megszólaló B téma ellenben gyengédebbé alakul (35. kotta).<sup>7</sup> Az I. tétel szerkezete összességében tehát valamiféle kétrészes, párhuzamos formára hasonlít. A kétszer lejátszódó és harmadszor is újraindulni látszó sorozat olyan hatást kelt, mintha a tétel csupán kivágata lenne egy végtelen zenei folyamatnak. A motivikus feldolgozás és a hangsúlyos rekapituláció hiányában voltaképpen az A–B, illetve A'–B' szakaszok karaktercseréje jelenti az egyetlen drámai mozzanatot, ám ez is csak egy játékos variációnak tűnik – az egyik lehetőségnek a sok közül, nem pedig a szükségszerű megoldásnak. A célratörő szonátaforma helyett tehát egy attól gyökeresen különböző, konfliktusmentes, szemlélődő szerkezet jön létre, melynek líraiságát a zenei anyagok gyengéd karaktere is hangsúlyozza.

Szemben a Concertinóval, a Hegedűverseny saroktégeit nagyon is a drámai jelleg, azaz a kontraszthatások, a kidolgozás jellegű szakaszok túlsúlya és a markáns rekapituláció határozza meg. A különbség hasonló a művek II. tételei közt

<sup>7</sup> Függetlenül attól, hogy e karaktercsere a leglényegesebb módosulás a darabban, Dohnányi természetesen számtalan finom – elsősorban hangszerezésszerű – variációval kerüli el a pontos ismétlést. Az A' rész hangszerezése például sokkal vaskosabb, mint az A-é, s három témaintonáció helyett háromszor két intonációra kerül sor. A párjával minden más szempontból azonos C'-ben a hárfakíséret figurációjának iránya változik. A B' szakasz első előfordulásához képest teljességgel megfordítja a letétet: a tematikus anyagot a hárfától a vonósok veszik át, a duruzsoló kíséretet a fuvalától a hárfa, az egy-egy akkordnyi harmóniát pedig a vonósoktól a fúvósok. Bár a pengetésszerű témaintonációt megőrzi a vonósok *pizzicato*i, a hangzás, mint láttuk, teljesen megváltozik.

**Allegro molto moderato**

Fl.,  
Ob.,  
Cl.

Cor.  
1-4.

Timp.

VI.  
solo

Vla.,  
Vlc.

Cb.

*ff*

*f*

*f > p*

*Poco rit.*

*arco*

*rubato*

*accel.*

*allarg.*

*3*

37. kotta. A Hegedűverseny kezdete (kivonat)



Fl.,  
Ob.,  
Cl.

Cor.  
1-4.

Timp.

Vl.  
solo

Vla.,  
Vlc.

Cb.

*Tempo, ma sempre rubato*

*f con sordino*

*Poco rit.*

*f*

*Poco rit.*

*ff*

*Tempo fermo*

*molto espr.*

*f*

*ff*

*p*

tapasztalt eltéréshez, amely azt a kérdést vetette fel, hogy scherzóként vagy intermezzóként volna-e helyesebb értelmezni őket. Jellemző a Hegedűverseny koncepciójára, hogy még fináléja sem egyszerű rondóformában, hanem szonáta-rondóban íródott, ráadásul feldolgozásra való hajlama, gazdag kontrapunktikája és viszonylagos bőbeszédősége miatt kimondottan jelentékeny tételnek bizonyul.

Még impozánsabb a nyitótétel, melynek feszültsége kifejezetten az egyes formaszakaszok eltéréseinek hangsúlyozásából táplálkozik. Az első tématerület mellbevágóan drámai: kínzó nyugtalanságot sugall a főtéma VII. dallamfokú indítása, disszonanciája, s zaklatott, nagy hangközugrásokban mozgó dallamossága. A mű néhol egyenesen Bartók Hegedűversenyére emlékeztet (a téma dallamíve és záró frázisa, de a szólóhegedű zenekari témaexpoziációt felvezető kettősfogásai is hasonlítanak). Amennyire nyugtalan azonban az első tématerület, olyan lírai és érintetlen a második téma, melynek melódiáját egyik előadója a „hegedűirodalom egyik legszebbjeként” aposztrofálta.<sup>8</sup> Az első téma tónusával ellentétben ez a melódia minden tekintetben tipikus a Dohnányi-œuvre-ben. Olyannyira, hogy az évtizedekkel korábbi Cselló–zongora szonáta variációs fináléjának szabad változata például szoros rokonságban áll vele (36.a–b kotta).

A Hegedűversenyt mindemellett félreérthetetlen „beszédszerűség” jellemzi: a hegedű és a zenekar ugyanis szinte színpadra kívánczó dialógust folytat egymással. A párbeszéd mindjárt a darab legelején megkezdődik: itt is találkozunk gyors motívumadogatással, a másik féltől átvett motívum fejlesztésével, illetve a tömörszerű zenekari megszólalásra szenvedélyes választ adó hegedű-cadenzával egyaránt (37. kotta). Még szemléletesebb a kidolgozás kezdete, ahol mintegy 20 ütemen keresztül vitázik a hegedű és a zenekar, melynek nyomán egy jól követhető drámai jelenet bontakozik ki – a következőképpen (38. kotta). Az expoziáció végén a hegedű elkalandozó énekét eleinte csak egy baljós üstdob-tremoló árnyékolja be (38. kotta, 1. szakasz). Hirtelen azonban dühös frázis robban ki a mélyvonósok *unisonójából*, amelyből a karakteres, erősen kromatikus feldolgozási szakasz témája születik meg (38. kotta, 2. szakasz). A vonóskar által „elmondottak” azonban a hegedű számára nem bizonyulnak elég meggyőzőnek: ingerült válasza újfent a lány melódiába torkollik (38. kotta, 3–4. szakasz), s a zenekar részéről egy második figyelmeztetésre is szükség van ahhoz, hogy megadja magát (38. kotta, 5. szakasz), és továbbvigye a zenekar által megkezdett témát (38. kotta, 6. szakasz). Messzebbre rugaszkodva az értelmezésben: mintha a hegedű által képviselt individuum vonakodna alárendelni magát a külvilág eseményeinek, s szeretne szemlélő szerepben maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé.

8 Szabadi Vilmos, „Dohnányi két hegedűversenye” (CD-kísérőfüzet, Hungaroton: HCD 31759).



## 2. szakasz (folyt.)

## 3. szakasz

*accelerando molto*

Fl.,  
Ob.,  
Cl.,  
Fg.,  
Cor.,  
Trb.

Timp.

Arpa

VI.  
solo

Vla.,  
Vlc.,  
Cb.

**Tempo I.** *accelerando molto*

*pizz.* *f*

**Allegro molto** *rit.*

*p*

*pp* *dim.*

*dim.*

## 3. szakasz (folyt.)

## 4. szakasz

Fl.,  
Ob.,  
Cl.,  
Fg.,  
Cor.,  
Trb.

Timp.

Arpa

VI.  
solo

Vla.,  
Vlc.,  
Cb.

*rit.*

*pp*

*diviso*

## A Tempo. Allegro con brio

Fl.,  
Ob.,  
Cl.,  
Fg.,  
Cor.,  
Trb.

Timp.

Arpa

VI.  
solo

Vla.,  
Vlc.,  
Cb.

*ff*

*pizz.*

*arco*

*ff*

## 5. szakasz

## 6. szakasz

A konfliktusok színpadias exponálása nem fejeződik be itt: a III. tétel végén a szólóhegedű ismét szabad *cadenzát* indít. *Adagio* ábrándozásából ezúttal is nehéz kikökönteni: a fúgató felidézése nem is elegendő hozzá, a trombita távoli (*con sordino*) hívása szükséges megelevenedéséhez. Mindezt egy olyan, részben zenekarral kísért, indulatos szakasz követi, amely a darab legelső ütemeit idézi vissza, csupán a sorrend fordul meg. Előbb következik a kürtökkel kísért hegedű-*cadenza*, s csak aztán a dialogizáló hangpáros anyag. Egészen eddig a pontig mindenestre csupán a kérdések újrafelvetése történt meg, a „megoldás” az ezt követő öt taktusra szorítkozik, amikor is megismétlődik a nyitó tételből ismert *cadenza*-motívum – ez azonban már nem disszonáns akkordfelbontásokat tartalmaz, hanem G-dúr skálává egyszerűsödik (39. kotta). Bevezet továbbá egy olyan *legato* kvart-hangpárt is, mely néhány másodperc múlva, az *attacca* kapcsolt fináléban rondótémává alakul. Míg tehát a nyitótételben a küzdelmes, disszonáns *cadenzából* a szinte bartókian izzó főtémaszakasz robbant ki, addig itt egy kedélyes, s motorikus ritmikája révén barokk concertók életteli hangját idéző rondó-finálé születik meg. Talán nem túlzás a főtéma diadalmas életigenlését Händel *Messiás* című oratóriumának „Rejoice, rejoice...” kezdetű áriájával, annak nyitó fráziséval és szövegével is összefüggésbe hozni. Az I. tétel drámája mindenestre frappánsan – talán túlságosan is frappánsan? – megoldódik, hogy aztán a rondó már érintetlenül, a maga problémamentes C-dúrjában szólalhasson meg. A ciklusszervezés a Hegedűverseny esetében tehát tulajdonképpen egy keretet jelent, melyet az I. tétel – annak is csupán bizonyos momentumai – és a III. tételt záró szakasza alkot. A kereten belül megszólaló anyagok ettől teljesen függetlenek. A zeneileg nem különösebben invenciózus ciklusszervezés jól érthető narratívát sugall: a mű valamiféle kívülről érkező fenyegetésekkel szembeni magányos küzdelmet beszél el, amit kézenfekvőnek látszik Dohnányi közelmúltjának eseményeivel magyarázni. A Hegedűverseny reprezentatív megmutatkozásra készült: arra, hogy egy általános, félreérthetetlen „cselekmény” mentén, a ragyogó szólista középpontba állításával hatást gyakoroljon hallgatóságára, s megnyerje az alkotó számára a szigorú New York-i közönséget.

Dohnányi hangszeres műveinek feltételezett narratívájával kapcsolatban persze nem árt az óvatosság. Ezzel kapcsolatos fenntartásainak angol nyelvű, „A romantika Beethoven zongoraszonátáiban” című előadásában adott hangot. Schumann fisz-moll szonátájának recitativójáról ugyan azt írta, hogy Clara és Robert dialógusára ismerhetünk benne, Beethoven „Vihar” szonátájának (op. 31/2) hasonló értelmezéséről azonban már jóval skeptikusabban fogalmazott:



Mire gondolt Beethoven? Habár késztetést érezhetünk arra, hogy megszövegezzük a recitativót, a szavak nem magyarázhatják meg a zenét. A zene azoknak a gondolatoknak a nyelve, amelyek nem közölhetők szavakkal.<sup>9</sup>

Az utolsó Beethoven-szonátákkal kapcsolatban szintén meglehetősen szkeptikusan idézte Bülow-t:

És mit mondhatnék a három utolsó szonátáról? Szintiszta romantika és költészet. Nincs szó, ami ezt kifejezhetné. Hans von Bülow, az ünnepest Beethoven-interpretdtör „Szamszára és Nirvána”-ként, illetve „Auflehnung und Ergebung”-ként [Lázadás és beletörődés] jellemzi az op. 111-es szonáta két tételét, de ez még mindig nagyon távol van attól, amit a szonáta mond nekünk.<sup>10</sup>

Van azonban Dohnányinak egy hangszeres kompozíciója, amelyhez ő maga szolgált szöveges magyarázattal: a 2. szimfónia. Bár a műnek csupán átdolgozásai tartoznak az amerikai periódushoz, mégis érdemes röviden kitérni rá. Különösen, mert a 2. hegedűversenyt uraló küzdelmes-harcos hangvétel a 2. szimfóniát is jellemzi. Lehetséges tehát, hogy az utóbbihoz kapcsolódó szerzői magyarázat segíthet a Hegedűverseny értelmezésében is. A két mű rokonsága mindenekelőtt a nyitótételek karakterében rejlik, de hasonlít a lassútételek végtelenített dallamszövése és fafúvós-megszólalásainak éteri atmoszférája, valamint a groteszk hatásokkal tűzdelt „scherzo” tételek megnövekedett szerepe.

Dohnányi nem készült el időre a szimfónia revízióival, így a koncertismertetőt szerkesztő muzikológusnak, Donald Fergusonnak nem jutott elég ideje a kompozíció áttanulmányozására. Részben e késedelemnek köszönhető, hogy fennmaradt egy levél, melyben a zeneszerző részletes leírást adott művéről. Jól látszik, mennyire igyekezett árnyalni a darab kettős – programzenei és abszolút zenei – természetét:

Kissé aggaszt, hogy a művet – különösen IV. tétele, a Bach „Komm, süsser Tod” koráljára<sup>11</sup> írott variációk miatt – „programzeneként” értékelik. Pedig

---

<sup>9</sup> Angol eredetiből. „Romanticism in Beethoven’s Pianoforte Sonatas”. Ilona von Dohnányi, 217–219, ide: 218 [Grymes közreadása].

<sup>10</sup> Angol eredetiből. I. m., 219.

<sup>11</sup> Grymes jelzi, hogy bár Dohnányi mindvégig korálként utal rá, valójában egy *Geistliches Lied*ről van szó (BWV 478).



nem az, vagy legalábbis nem jobban, mint – például – Beethoven *Ötödikje* vagy kései szonátái vagy bármely más zene, amely több mint egyszerű játék a formákkal.<sup>12</sup>

A kompozíció tehát nem a szó szoros értelmében programzene, mégis többé-kevésbé vállaltan közvetíti az élet folytonos küzdelmét és végső soron a küzdeni képes ember diadalát. Ez az eszme Dohnányi egy korábbi művéből, a *Cantus vitae*-ből (op. 38) öröklődött a szimfóniába:

A Szimfónia – első változatában – mintegy 12 éve készült, azt követően, hogy megírtam Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményén alapuló művet, a *Cantus vitae*-t szólókra, kórusra és zenekarra. [...] a szimfónia ugyanezen gondolatok mentén született. Ezek lényege – meg látásom szerint és Madách szavaival élve:

„A cél, megszünte a dicső csatának,  
A cél halál, az élet küzdelem,  
S az ember célja e küzdés maga.”<sup>13</sup>

Ahogy a 2. szimfónia a *Cantus vitae*-vel rokon, úgy a 2. hegedűverseny a 2. szimfóniához kapcsolódik, vagyis alighanem joggal feltételezhetjük, hogy ez is az élet mindennapi-heroikus küzdelmét ábrázolja. Le kell azonban szögezni, hogy Dohnányi maga nem tett említést a két utóbbi mű rokonságáról, továbbá hogy a hasonló narratíva a versenyműben kissé más zenei koncepcióban jelenik meg. A 2. szimfónia súlyát, mondanivalójának hitelét ugyanis elsősorban az adja, hogy a zenén kívüli történet szigorú motivikus munka nyomán bontakozik ki. Ezt maga a szerző is fontosnak tartotta hangsúlyozni, például az I. tétel leírásakor így:

#### I. tétel

Allegro con brio, ma energico ed appassionato. E-dúr

Szonátaforma

Madáchot idézem: „*Szerelem és küzdés nélkül mit ér [/] A lét?*”

(Nincs program! A küzdelem kizárólag zenei jellegű a kidolgozási részben az első téma és az expozíció záró témái közt. Az első téma diadalmaskodik a visszatérésben.)<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

<sup>13</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi). A *Cantus vitae* keletkezéséről, szövegének felépítéséről és filozófiájáról ld.: James A. Grymes, „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 3–20.

<sup>14</sup> Angol eredetiből. Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

Ezzel szemben, mint láttuk, a Hegedűverseny nyitótételéből hiányzik a témák harca: jellemző például, hogy a kidolgozási szakasz tematikusan független az előzményektől. A hegedű és a zenekar párbeszéde a III. tétel végén pedig rendkívül kifejező ugyan, lényegében mégis inkább csupán függeléke a műnek, hiszen a drámai kereten belül – összesen háromtételenyi zenei anyagban – voltaképp nem történik kísérlet a „színpadra kerülő” alapkönfliktus megoldására. A Hegedűverseny felhőtlen fináléjával szemben a 2. szimfóniában még a zárótétel is komoly küzdelmeket tartogat, s záró fúgája egyszerre variánsa az alaptémának (Bach dallamának), illetve a nyitótétel markáns, anapesztusos alapgesztusának – s ez csak egyetlen példája a művet átszövő tematikus rokonságoknak.

A James A. Grymes által részletesen számba vett revíziók, különösen a második átdolgozás meglátásom szerint két további, általános tendenciát tükröz. Dohnányi „sűríteni” igyekezett a művet: anyagát egyfelől horizontálisan (azaz a forma és a terjedelem tekintetében) tömörítette, másfelől vertikálisan (a szövés mód szempontjából) bonyolította – Grymes szavaival élve azért, „hogy a lehető leginkább kiaknázza a [tematikus anyagokban] rejlő lehetőségeket”.<sup>15</sup> Utóbbira példa a II. tétel főtémája, melyet Dohnányi az átalakítás során sokkal kromatikusabbá tett; vagy az I. tétel expozíciójának vége, ahol az első verzióban önállóan megszólaló témát korábban már hallott anyaggal kontrapunktikusan ötvözt. A revíziós munka másik törekvésére, a formai tömörítés elvére hívja fel a figyelmet a II. tétel repríze, ahol eredetileg a főtéma mellett a melléktéma is visszatért – ezt Dohnányi elhagyta. Így a teljes struktúrát megváltoztatta, hiszen a szonátaforma helyett egy egyszerűbb szerkezet – Dohnányi saját terminológiája szerint „A B A típusú rondóforma”<sup>16</sup> – alakult ki. A formai egyszerűsítésre talán azért kerülhetett sor, hogy a lassútétel kontrasztja a szonátaalapú, küzdelmes programmal rendelkező többi tétellel szemben e tekintetben is markánsabb legyen (lásd a tételhez adott mottót, Éva szavait: „Ah, élni, élni: melly édes, mi szép!”<sup>17</sup>). A formai tömörítés legegyszerűbb módja persze a húzás, amire a nyitótétel melléktémaszakaszának átalakítása szolgál példával. Ez a témaexponálásokat követő, a melléktémát kibontakoztató szakasz 33-ról 18 ütemre rövidült anélkül, hogy Dohnányi bármennyit is feláldozott volna a meglehetősen mechanikus, ismétlődő tematikából. Leegyszerűsítette a kidolgozási szakaszra való rávezetést is (314–327. ütem a végleges verzióban), mellyel kapcsolatban Grymes megjegyzi, hogy érdekes módon ez a rész formálódott a legnehezebben a komponálás során, míg az élet küzdelmeit

15 Grymes, i. m., 150.

16 Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

17 Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi).

„megzenésítő” kidolgozási szakaszhoz egyáltalán nem társult küzdelmes alkotói folyamat.

Vajon azért nyúlt vissza Dohnányi a szimfónia narratívájához és kifejezésmódjához a Hegedűverseny komponálásakor, mert az 1948–1949-es évek bolyongása közepette még mindig, esetleg *újra* aktuálisnak érezte? Ezt valószínűsíti a tény, hogy az op. 40-et is újra elővette amerikai éveiben. Az sem kizárt ugyanakkor, hogy a sürgető külső körülmények – azaz a határidős felkérés – miatt fordult az ismerős dramaturgiához. Bárhogyan is volt, a korábbi művekben kipróbált koncepciók újraalkotása, ami több amerikai művét jellemzi, már itt, a periódus első kompozíciójában tetten érhető.

### „ZENEI GORDIUSZI CSOMÓ”

#### – HANGSZERVÁLASZTÁS ÉS HANGZÁSKÉP

Dohnányi amerikai műveinek közös jegyeként Kiszely-Papp Deborah azt emelte ki, hogy ezekben a kompozíciókban a szerző által korábban elhanyagolt hangszerek, illetve hangzások is fontos szerephez jutottak.<sup>18</sup> Az életműből e szempontból valóban kiemelkedik a Hárfa-concertino, a két fuvoladarab és a *Stabat Mater*, s persze a *tutti* hegedűk elhagyása miatt tulajdonképpen a Hegedűverseny is. Új hangzások iránti érdeklődésre utal továbbá egy megvalósulatlan terv is bizonyos fúvószenekari (*band*) műre vonatkozólag, amelyről nemcsak a levelezés,<sup>19</sup> hanem több, e jellegzetesen amerikai kötődésű hangszeres együttessel foglalkozó kiadvány tanúskodik Dohnányi könyvtárában.<sup>20</sup> A fuvoladarabok és a *Stabat Mater* esetében a különleges apparátus persze egyszerűen a keletkezési körülményekből adódik. A Hegedűverseny és a Concertino hangszerelését azonban feltehetőleg más, a zenei koncepcióval szorosabban összefüggő szempontok is alakították.

A fennmaradt dokumentumokból végső soron nem derül ki, hogy pontosan miként került sor a Concertino megrendelésére, azaz hogy Phillips kereste-e meg Schulhofon keresztül Dohnányit, vagy Schulhof ötlete volt-e az együttműködés.

<sup>18</sup> Kiszely-Papp, 24.

<sup>19</sup> Ld. például: Mark H. Hindsley (University of Illinois) levele Dohnányinak, 1954. június 4. (FSU Dohnányi). További levelek, melyek a fúvószenekari apparátus iránti érdeklődésére utalnak: a University of Rochester levele Dohnányinak, 1954.; Libby Gabriel levele Dohnányinak, 1956. november 8.; John P. Paynter levele Dohnányinak, 1959. július 27. (FSU Dohnányi és Kilényi–Dohnányi).

<sup>20</sup> Philip J. Lang, *Scoring for the Band* (Washington: Mills Music, 1950); Donald Graham–Kent Wheeler Kennan, *The Technique of Orchestration* (New Jersey: Prentice-Hall, 1952); *Concert Band Instrumentation* (gépirat forrás nélkül).

40.a kotta.  
Dohnányi  
jellegzetes  
hárfakezelése  
a fisz-moll  
szvitben

The musical score is for the 40th system of Dohnányi's Fis-moll Suite. It features a harp solo and orchestral accompaniment. The score is written for the following instruments:

- Ob., Cl., ingl., Fg. (Oboe, Clarinet, English Horn, Flute)
- Timp. (Timpani)
- Arpa 1 (Harp 1)
- Arpa 2 (Harp 2)
- VI., Vla. (Violin, Viola)
- Vlc., Cb. (Violoncello, Double Bass)

The harp parts (Arpa 1 and Arpa 2) are marked with a forte (*f*) dynamic and a *molto espressivo* instruction. The violin and viola parts (VI., Vla.) are marked with a piano (*p*) dynamic. The violoncello and double bass parts (Vlc., Cb.) are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The woodwind and string parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

40.b kotta.  
Dohnányi  
jellegzetes  
hárfakezelése  
a Gyermekdal-  
variációkban



sabb elemek színezik, amelyek talán 20. század eleji francia szerzők, elsősorban Debussy és Ravel hatását mutatják, bár az ő megoldásaiknál mechanikusabbak. A sok hangszerelési érdekességet tartalmazó *Gyermekdal-variációk*ban például a hárfa egyaránt szereplője különböző, figyelemfelkeltő gesztusoknak (lásd például a szólóhangszerével ellentétes irányú *glissandót*, 40.b kotta) és speciális zenéi karakterábrázolásoknak (lásd például a zenélő óra megidézését, 40.c kotta). Mindezzel szemben Edna Phillips mestere, az iskolateremtő Carlos Salzedo olyan effektusokat tárgyalt 1921-ben kiadott alapművében, a Dohnányi által is beszerzett *Modern Study of the Harp* című munkában, mint a hárfa húrjai közé csúsztatott papírdarabok, a körömmel ütött húrok és a húrok különböző pontjaiban való játék.<sup>22</sup> Nem meglepő, hogy Dohnányi e technikákat nem tette magáévá. Hangszerkezelés szempontjából a *Concertino* alig hoz újdonságot az életmű többi darabjához képest. A hárfa önálló tematikus szerepet elvétele kap: csupán egy rövid témát a nyitótételben és a szólószakaszt a záró lassúban. Másutt elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, de még a *Gyermekdal-variációk*ból ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát. A *Concertino* textúrája leginkább abban különbözik más Dohnányi-kompozíciókétól, hogy a hárfa-szín folyamatosan jelen van benne, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban realizálódik.

A mű apparátusjelölése részben magyarázatot ad a hangszerkezelésre: „*Concertino* – írja a szerző az autográfon, majd egy sorral lejjebb – for Harp and Small Orchestra”.<sup>23</sup> A hárfa talán nem abban az értelemben szánta tehát főszereplőnek, ahogyan egy hagyományos versenymű esetében várhatnánk. Márpedig érdemes figyelni a szerző pontos apparátusjelölésére, hiszen nagyon is jelentőséget tulajdonított a nüanszoknak. Zongora–hegedű szonátájának címadásával kapcsolatos dilemmájáról volt már szó, de érdekes az is, hogy egy nyilatkozata szerint a *Gyermekdal-variációk* semmiképpen nem tekinthető „3. zongoraversenynek”. A mű apparátus-előírása – figyelmeztet a szerző – egészen pontosan úgy szól: „for orchestra and *obbligato* piano”.<sup>24</sup> Ami a *Concertinót* illeti, a cím a hangszerenként egy-egy szólamból álló fúvóskar koncertáló jellegére is utalhat, bár az autográf második oldalán a szerző ezeket a zenekar részeként sorolja fel, a hárfa viszont – mint a kísérő együtteshez nem tartozó hangszert – nem említi. A hárfa

22 Carlos Salzedo, *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1920).

23 Ennek megfelelően Grymes műjegyzékében például „Concertino” szerepel a címben, s csak az apparátus leírásánál jelenik meg a hárfa (Grymes, 50). Más műjegyzékekben a mű a következő címekkel szerepel: „Concertino for Harp and Chamber Orchestra” (Podhradzky, 370, Kiszely-Papp, 29), *Concertino hárfa és kamarazenekarra* (Vázsonyi, 363).

24 Interjú Dohnányival, Athens, Ohio, 1958. (FSU Dohnányi).

és a kisenekar<sup>25</sup> kiegyensúlyozott viszonya, valamint a szólóhangszer visszafogott kezelése mindenestre bizonyosan oka lehetett annak, hogy Edna Phillips nem találta megfelelőnek a művet, hiszen a textúra a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutatós. Ezt bizonyítja, hogy egy másik Salzedo-tanítvány, Lucile Lawrence az 1970-es években némileg átdolgozta a kompozíciót, mégpedig elsősorban azért, hogy könnyítsen Dohnányi hárfairásmódján, s összességében koncertszerűbbé, hatásosabbá tegye a darabot. Ez a verzió a hetvenes évektől kezdve állítólag több alkalommal elhangzott Amerikában.<sup>26</sup>

S hogy milyen eszközei lehetnek egy zeneszerzőnek arra, hogy a hárfaverseny textúrájából kellő mértékben kiemelje a szerény hangerejű szólóhangszert? Mozart például fuvolával társította a hárfát C-dúr versenyművében (K. 297c, 1778), s a két szólóhangszert többnyire együtt állította szembe a zenekarral. A Dohnányi művével közel egy időben készült hárfaversenyek közül Hindemith darabja (1949) követi ezt a koncepciót, s a hárfa mellett fuvola–oboa–klarinét–fagott kvartettet alkalmaz koncertáló együttesként. Különleges hangszerelési megoldást alkalmazott Patachich Iván (1956) a szólóhangszer kiemelése érdekében: a kíséző együttesben cselesztát használt, mely a legtöbb esetben – különösen az e szempontból problematikus nyitótételben – nem marad el a szólóhangszertől, s ezáltal olyan, különleges színeffektus jön létre, amely már elég erőteljesnek bizonyul a zenekarral szemben. Az itt említett koncertek közül Járdányi Pál saját felesége számára írt Hárfaversenye (1959) áll hangvételében legközelebb Dohnányi művéhez. A hasonlóan bensőséges tónus ellenére azonban a hárfakezelés Járdányinál is szólisztikusabb: a darab áttetsző, hézagos kíséző textúrájában ugyanis jól tud érvényesülni a hangszer gyengédsége – a zenekar szinte maga elé tessékeli a szólistát –, s mindehhez még számos *cadenza* és mutatós *glissandó*kkal díszített szakasz is járul. Hogy magának Edna Phillipsnek körülbelül milyen elvárásai lehettek, azt az argentin komponista, Alberto Ginastera Hárfaversenye (1956) szemléltetheti, amely szintén az ő felkérésére készült – igaz, végül ezt sem mutatta be. Ginastera művében hatalmas zenekar kíséri a szólóhangszert, ám a hárfa megszólalásakor az apparátusnak többnyire csak töredéke játszik – a mű nyitó ütemeiben például a szólóhangszer mellett csak a vonósok duruzsolását és a fúvósok egy-egy *stac-*

25 A hangszerelés kapcsán meg kell még jegyeznünk, hogy a műjegyzékek mindegyike a „kamarazene-kar” kifejezést használja, pedig Dohnányi következetesen „small orchestra” névvel illette a kíséző együttest. Ennek talán azért van jelentősége, mert szemben egy kamarazenekar rögzített apparátusával a zeneszerző kifejezetten arra ad utasítást az autográf címlapján, hogy nagyobb teremben történő előadás esetén a vonósok száma növelendő (3–2–2–2–1 összeállításról 6–5–4–4–3-ra).

26 Sara Cutler (American Harp Society) közlése (e-mail, 2008. szeptember 23.). A kézirat lezárásáig nem sikerült kideríteni, hogy valóban létezik-e vagy publikus-e az említett közreadás.



*cato* akkordját lehet hallani. A témaintonációkat szinte mindig a hárfa kapja, s a többi hangszer csak az első, teljes szólóexpozíciót követően kapcsolódik be. Jellemző továbbá, hogy a hárfa gyakran ritmikailag szemben áll a kísérettel (apróbb ritmusértékek nagyobbakkal, vagy kvintolák tizenhatodokkal szemben), illetve hogy természetesen hatalmas szóló-*cadenzákat* játszik.

Számtalan különböző zeneszerzői megoldás létezik tehát annak megvalósítására, hogy a hárfa mint szólóhangszer felülkerekedjék a kísérő apparátuson. Dohnányi művének visszafogottsága és kamarazenei jellege különösen Ginastera extrovertált darabja mellett érezhető. Függetlenül azonban attól, hogy a *Concertino* textúrájából nem emelkedik ki igazán a hárfa, hangzásvilága egyetlen másik Dohnányi-műéhez sem hasonlítható. Így, még ha Edna Phillips elégedetlen volt is, a szerzőre valószínűleg inspirálólag hatott az új hangzás, s ennek nyomán egy formai és harmóniai szempontból is különleges kompozíció született műhelyében.

Edna Phillipsszel szemben Frances Magnes nagyon is kielégítőnek találta a neki szóló kompozíciót, melyről több kritikus azt írta, hogy a szerző kifejezetten az ő szenvedélyes előadói karakterére szabta. Erőteljes fellépésére annál inkább szükség volt, mivel mint említettük, a szólistáé az egyetlen hegedű a darabban: Dohnányi a szokásos kísérő együttesből elhagyta a *tutti* hegedűket. A vonósok szólamait tehát osztott mélyhegedűk, illetve – gyakran szintén osztott – csellók és nagybőgők játsszák. Az apparátus ettől függetlenül szinte pontosan megegyezik az 1. hegedűverseny (1914–1915) hangszerelésével: ott egy kontrafagott, itt egy harmadik fuvolaszólam és ütők bővítik az együttest. Mivel a mű más vonásaiban nagyon is hagyománykövető, az amerikai előadások bírálóit leginkább különleges hangszerelése foglalkoztatta, s ítéletük ezzel kapcsolatban sem volt igazán kedvező. Olin Downes, a *The New York Times* neves kritikusa szerint a hangzás még a magas fekvésű vonósszólamok nélkül is túlságosan erőteljes, a szólista csak erőltetett vonókezeléssel tud érvényesülni. Jellemző a New York-i koncert mérsékelt fogadtatására, hogy Downes szerint a mű gyengeségeit csak Magnes kiváló előadása leplezte el valamelyest:

Nem kétséges, hogy a szerző drámai hatást kíván meg a zenekartól és a szólistától egyaránt. Mégis inkább úgy tetszett, mintha elszámította volna a hangzási egyensúlyt. Miss Magnes azon kevés hegedűsök egyike, akitől számíthatunk rá, hogy képes legyen ilyen hangzásvilágban is érvényesülni, s ez meg is történt.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Angol eredetiből. Olin Downes, „Work by Dohnányi introduced here”, *The New York Times* (1952. február 15.).

Hasonló fenntartásai voltak a *New York Post* recenziusének, John Briggsnek is. Hosszasan értekezve a hegedűverseny-textúra hangzásarányainak problémáiról, elismerte ugyan, hogy Dohnányi „átvágta e zenei gordiuszi csomót [cut this musical gordian knot]”, végül azonban sokat sejtetően megjegyezte: más zeneszerzők is próbálkoztak már a hegedűszólam elhagyásával, de az első kísérletet valamiért sosem követte újabb.<sup>28</sup>

A Hegedűverseny szólóhangszer-kezelése éppen ellentétes tehát a Concertinóéval: itt ugyanis kétségtől a szólóhegedű a főszerep, de nemcsak azért, mert az egyetlen hegedű a textúrában. A szólista mutatja be a témákat, minden fontos zenei pillanatban jelen van, s számos *cadenzát* játszik. Ráadásul a karcsú szólóhegedű és a mély tónusú zenekar kapcsolata különleges: mint láttuk, valamiféle vitázó párbeszédesség jellemzi viszonyukat, ami meghatározza a zene kibontakozását is.

A már említett *cadenza*-dialógusokon túl a lassú tétel is kiváló példával szolgál a hegedűhang és a sötét zenekari tónus szándékos szembeállítására. Ez méltóságteljes témával nyit, amely terjedelmes kibontakozást követően jut a csúcspontra. A korálszerűen induló, utóbb azonban szinte wagneri kontinuitással továbbvitt, szenvedélyes dallamot kivételesen a zenekar intonálja. Elcsendesedését követően egy sokkal kevésbé céltudatosan szőtt, légies téma szólal meg, melyben a szólóhegedű reflektál az addig elhangzottakra. A hangzásbeli kontraszt megdöbbenő: a dús *tutti* után ugyanis a hegedű hárfa-*arpeggio* és fuvola-*tremolo* kíséretében szólal meg (41. kotta). Jellemző a teljes kompozíció feloldásra törekvő dramaturgiájára, hogy a két ellentétes világ utóbb szintézisbe oldódik, s a mélyvonós melódiához ellentétként társul a hegedű magas fekvésű, madárénekszerű szólama. Ráadásul a Dohnányi által dirigált, privát bemutató felvételének tanúsága szerint a hangszínkontraszt sokkal jobban kiemelkedett a zeneszerző saját interpretációjában.<sup>29</sup> Oka részben a lassabb tempóban keresendő, aminek köszönhetően a végtelenített *tutti* dallam még szélesebbé válik, a hegedűtéma pedig szinte időtlennek hat. Mindebből úgy tűnik, hogy a 2. hegedűverseny különleges hangszerelése éppúgy a drámaiságot, a kontrasztok kiemelését szolgálja, mint a kompozíció számos egyéb zenei jellemzője, vagyis Dohnányi valószínűleg ennek az alapkoncepciónak jegyében döntött mellette.

Talán nem túlzás azt feltételeznünk, hogy ezzel a minden ízében sötét, erőteljes, szinte haragos művel Dohnányi üzeni akart a reménybeli közönségnek – s

28 John Briggs, „Dohnányi’s Violin Concerto”, *New York Post* (1952. február 15.).

29 Dohnányi dirigálásának amatőr felvétele az FSU Dohnányi-gyűjteményében található. A mű további felvételei: Kovács Dénes, Magyar Rádió Zenekara (Magyar Hanglezgyártó Vállalat. LP – HV 25.019); Szabadi Vilmos, Magyar Rádió Zenekara (Hungaroton, 1997. HCD 31759); Janice Graham, English Sinfonia (ASV Digital, 2001. CD CDA 1107).

**Adagio molto sostenuto**

Cl. 1.  
(Si)

Cl. 2.  
(Si)

Fg.  
(Fg.)

Cor. 3-4.  
(Fa)

Vla. I.

Vla. II.

Vlc.

Cb.

41.a kotta. A Hegedűverseny III. tételének két kontrasztáló témája

az üzenet nemcsak általában a pár éve véget ért háborúról, de saját kétségbeejtő helyzetéről is szólt. Úgy tűnik azonban, hogy a Dohnányi alkotói és személyes temperamentumától egyaránt kissé idegen hang nem tudta meghódítani a hallgatóságot, hiszen a darab nem részesült kedvező fogadtatásban, s azóta is a legritkábban játszott Dohnányi-művek között tartjuk számon. Persze le kell szögezni, hogy napjainkban Dohnányi műveinek játszotttsága egyáltalán nincs összefüggésben a darabok minőségével, s ezt éppen a másik amerikai versenymű példáján is látjuk, mely szintén igen ritkán hallható. Pedig a Concertino, a Hegedűversenyénél sokkal visszafogottabb eszközei ellenére, a Dohnányi-életmű egyik legmeggrázóbb alkotása.

Fl. 1-3.

Cl.  
(Si $\flat$ )

Arpa

VI. solo

*pp sempre*

*pp*

*p dolce espr.*

Fl. 1-3.

Cl.  
(Si $\flat$ )

Arpa

VI. solo

*cresc.*

*s*

*s*

*s*

41.b kotta

## HARMÓNIAI ARCULAT ÉS SZÖVÉSMÓD – AZ ELMÚLÁS ZENÉJE?

A Concertino nyitótételének különleges formáját korábban egy végtelen folyamat kivágatához hasonlítottam, ami részben a harmóniai tényezőkből adódik. Dohnányi stílusának persze alapvető jellemzője a – Vázsonyi szavaival élve – „tonikától legtávolabb álló hangnemek pillanatonkénti megjelenése és eltűnése”,<sup>30</sup> azonban nem közömbös, hogy ez mennyiben válik uralkodóvá, s mennyiben terjed ki a témaexponálásokra. Márpedig a Concertino első ütemei egyáltalán nem erősítik meg az alaphangnemet: a bizonytalanságnak a kvartokban mozgó, ezért hangnemváltásra könnyen képes A téma és a hárfa *arpeggio*ival óvatosan bevezetett, olvadékony kísérete egyaránt oka. A harmóniailag többértelmű nyitóakkord egyetlen ütemnyi első megszólalását ráadásul *in medias res* követi a témaindítás, s a téma kvartjai máris egy következő hangnem felé vezetnek (35.a kotta a 276. oldalon). Az első, több taktuson át változatlan és jól megragadható tonális fogódzó csak a 24. ütemben jelenik meg, amely egyébként éppen egy átvezető jellegű szakasz kezdete. Itt a folyamatos harmóniai hullámmászás néhány pillanat erejéig megáll: a hegedű ereszkedő dallamának felcsendülésével a zene F-dúrba érkezik annak megfelelő előjegyzésben. Más kérdés, hogy az F-dúr meglehetősen távol esik a tétel alaphangnemétől, hiszen a darab H-dúrban végződik, a nyitótétel pedig a *minor*éban, két kereszttel van lejegyezve. Az első hangnemi bizonyosság mindenesetre *tritonus* távolságban van az alaphangnemtől.

Egyedül a *D'*, azaz a melléktémaszerű anyag visszatérése időzik legalább néhány taktuson keresztül az alaphangnemnek megfelelő tonalitásban (annak *maggioré*-jában, H-dúrban). Már első megjelenése, a *D* téma is szilárd tonális szigetet képez, igaz, ez még az alaphangnemtől távoli Desz-dúrban. Persze azért még így is megdöbbenítő modulációkat tartalmaz: egyetlen emelkedő ívével Desz-dúrból E-dúrba, majd ereszkedő dallamfordulatával vissza – egy másik úton –, e-mollból Desz-dúrba modulál (42.a kotta). Jellemző, hogy míg a *D* szakasz első témaintonációjának 5–6. ütemében csak pillanatnyi hangnemi megingás történik (Desz-dúrból Bebé-dúrba) (42.b kotta), addig a párhuzamos helyen a *D'* dallam már egyáltalán nem talál vissza a h/H-alaphangnemhez (42.c kotta). Így az egyetlen, a tétel alaphangnemének megfelelő zárlat sem valósul meg, hiszen mire a *D'* dallam befejeződik, a harmóniai folyamat már g-mollban (illetve D-dúrban mint a g/G-alaphangnem dominánsán) jár.

A Concertino I. tételének olvadékony harmóniai stílusa valamelyest a középtételt is jellemzi, ott azonban – a szerző más scherzóihoz hasonlóan – inkább játékos

30 Vázsonyi, 330.

Ob.

Arpa

*poco f* *dim.*

*p* *mp* *mf*

Desz (desz) E a/e a V. (C) f Desz

42.a kotta. A Hárfa-concertino D témájának modulációja (kivonat)

Cor.

Vl. I-II.

Vla. Vlc.

*p* *dolcissimo* *pp*

42.b kotta. A Hárfa-concertino D témájának hangnemi megbicsaklása

Arpa

42.c kotta. A Hárfa-concertino D' témájának hangnemi megbicsaklása

kromatikának tűnik. A zárótétel összességében sokkal határozottabbnak bizonyul az előzményeknél, utolsó ütemeiben pedig végre az előjegyzés szerinti H-dúr alaphangnem is megszilárdul.

A Concertino harmóniai nyelvének gazdag változékonysága a darab különleges szövésmódjával is összefüggésben áll. Ezúttal ugyanis nem a fejlesztő variáció, hanem a tématranszformáció határozza meg a mű variációs stratégiáját – egy olyan eljárás, amely persze már úgyszintén régóta jelen volt az életműben. Kodály Zoltán egy 1906. december 10-én Gruber Emmához írt levelében például csípősen jegyezte meg Dohnányiról:

Kíváncsi voltam a „tolle Ges.[ellschaft]ra. [ez a *Winterreigen*, op. 13, 8. darabja]. Bizony elképzelem, milyen megdöbbenően tudhatja ezt játszani Ernő. (Milyen kár, hogy eddig is olyan, de olyan sokszor fordította meg a témáit: most itt legalább azt jelenthetné a megfordítása, hogy a „tolle Ges.” egydarabig a feje tetején járja a *Winterreigent*.)<sup>31</sup>

A levélbe Kodály valószínűleg Emma kedvéért szőtte bele a dicséretet, akinek Dohnányi éppúgy a baráti köréhez tartozott, mint ő vagy Bartók. Ugyanakkor a zárójelben megfogalmazott kritikának is van némi alapja. Bizonyos zenei eszközök mechanikus, szinte formulaként való alkalmazása persze aligha lehet meglepő egy olyan zeneszerzőtől, aki szinte köznyelvként tekintett a hosszú 19. század német műzenei hagyományára, s elemeit – legyenek azok műfaji, formai jellemzők, vagy dallamképzési, texturális, harmóniai jegyek – oly módon használta, elegyítette, variálta, mintha egy véges és kizárólagosan érvényes készletből gazdálkodna.

A tükörfordításon alapuló tématranszformáció is ennek példája, még ha nem is a legkézenfekvőbb. Transzformációról akkor beszélünk tehát, amikor a szerző a variálás során a teljes dallamalakból indul ki és mindvégig meg is tartja annak kontúrjait, hangközstruktúráját. Dohnányi jellegzetes transzformációs technikái között mindenképp érdemes kiemelni azt az eljárást, amikor többtétéles ciklusok végén korábbi tételek anyaga bukkan fel rendszerint kissé variált alakban – a műben lezajlott eseményekre reagálva. Hogy a legegyszerűbb példát említsük: egy moll hangnemű darab végén a vezető téma végül konfliktusmentes, dúr alakban szólal meg. Ezt a beethoveni finálé-dramaturgiát követi mindjárt az első opusz, a c-moll zongoraötös, és számos további mű. A maggiore-minore viszonynál jóval bonyolultabb transzformációk is előfordulnak aztán: például a 2. zongoraverseny

---

<sup>31</sup> Kodály levele Gruber Emmának, 1908. december 10. *Kodály Zoltán levelei*, Legány Dezső (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 26.

43. kotta. A Hárfa-concertino nyitótételének témá-transzformációi és a III. tétel témája (hangzó magasságban)

2. ütem (A) *dolce*  
Cl.  
*p*

6. ütem (A) *espe.*  
Ob.  
*p*

28. ütem (C) *espe.*  
Cl.  
*mp* *poco f*

61. ütem (A') *espe.*  
Cor.  
*mp* *cresc.*

65. ütem (A')  
Vla.,  
Vcl.,  
Cb.  
*ff*

17. ütem (B)  
Arpa  
*poco f*

20. ütem (B)  
Arpa  
*poco f*

89. ütem (B')  
Vl. I.  
*mf* *poco*

92. ütem (B')  
Vl. I.  
*mf* *poco f*

A III. tétel témája

*p* *poco f* *dim.* *p* *dim.* *p* *dim.* *mp* *poco f* *dim.* *f*



(op. 42) szélső tételeit összekötő témakapcsolatot a mű egyik elemzője, Tallián Tibor – Bartókra utalva – „ideális” és „groteszk” párként azonosította.<sup>32</sup> A fejlesztő variációval szemben azonban a transzformációt Dohnányi szinte kizárólag ilyen esetekben, azaz a ciklusszervező témavisszatéréseknél alkalmazta, egy tételen belüli feldolgozási technikaként kevésbé jellemző az életműben.

A kivételeket azonban éppen a kései művek közt találjuk: láttuk, hogy az Ária fuvolára és zongorára szövésében milyen jelentős szerepet játszik a tématranszformáció, a Hárfa-concertino nyitótételének „lineáris” szerkezete pedig kifejezetten ezen a technikán alapul (43. kotta). A mű főtémája az első szakasz mindhárom előfordulásakor megjelenik (A, A', A''), mindannyiszor kissé variált alakban. Igen képlékenynek mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagyszekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike-másika – esetleg mindegyike – alakul tritonusszá. A főtéma transzformációja még két formaszakaszban jelenik meg: a B területen egy harciasabb, a C szakaszban pedig egy lágyabb karakterű változata bukkan fel (előbbiben elsősorban kitágulnak, utóbbiban inkább szűkülnek az eredeti hangközök). Az A téma ilyen dominanciája egyfelől egységes tematikus arculatot ad a műnek, másfelől azonban a hangközök képlékenységből következően sajátosan elmosódott harmóniai világot eredményez – e tekintetben Dohnányi stílusán belül csakis az Áriához lehet hasonlítani.

A Concertinónak azonban nemcsak az I. tételét határozza meg a tématranszformáció, hiszen a III. tétel szintén az A témából építkezik. A játékos középtétel lecsengésével a megválaszolatlanul maradt kérdések itt újra előtérbe kerülnek tehát. A zárótétel struktúrája az előzményekhez hasonlóan lineáris: az A témából transzformált, boltíves dallam kétszer ismétlődik különböző hangszerelésben; majd egy még lassabb tempójú szakasz következik, amely elhaló zárással a semmibe vész. A lassú finálé önmagában úgyszólván nem is értelmezhető, csakis az előzmények ismeretében. Lényege, hogy benne a sok átalakuláson keresztülment A téma minden korábbtól határozottan különböző formában jelenik meg. A tonális bizonytalanságot indukáló dallam most egészen új arcát mutatja: magától értődően egyszerű harmonizálású, tágas, melodikus témává alakul (43. kotta, vö. a 32. kottával a 268. oldalon).

A 2. zongoraverseny korábban említett példája is jelzi, hogy a Concertino nyitó- és zárótételének ilyen karaktervariációja nem példa nélküli az életműben. Ezúttal persze biztosan nem ideális és torz – vagy akár ideális és groteszk – párról van szó, inkább „labilis” és „szilárd”, „nyugtalan” és „megnyugvásra lelt”, vagy

32 Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*, Gupcsó Ágnes (szerk.) (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 151–162, ide: 154.

„disszonáns” és „harmonikus” szembeállításáról. E különös természetű kettősség a mű koncepciójának bázisául szolgál, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségesebbé annak mondanivalóját.

Hasonlóan a fuvolára és zongorára írt Áriához a Concertino tématranszformációi és hangzása is Debussyre emlékeztetheti a hallgatót. Az I. tétel kimondottan feszes struktúrájáról a francia szerző egy korai műve juthat eszünkbe: a Vonósnégyes (1893). A Debussy első alkotói periódusának végét jelző, új utakat kereső darabról az elemzők általában úgy vélekednek: egyfelől – külsőségeiben – rokonságot tart a műfaj klasszikus formai hagyományaival, másfelől azonban – építkezését, szövémódját tekintve – már a *Faun délutánjának* szerkesztő elve, az egytémás variálás, illetve a zenei egységeket szétfeszítő arabeszk jellemzi.<sup>33</sup> Dohnányi művében a Debussyvel rokon, gesztusszerű, kissé anyagtalan melodika (főként az *A* egységben) hasonlóan uralja a különböző tématerületeket, s állandó variálódása ugyanúgy megakadályozza a szonáta-dramaturgia kibontakozását. Sőt a kvartetthez hasonlóan ciklusszervező funkciót is kap. Mindemellett a darabra általában jellemző, képlékeny harmónia, a tonalitás határait kitérítő dallamkörvonalak, a kvartok, *triton*usok és lá-szeptimek gyakorisága, a pasztellszínű tónus, a hárfa és a fuvola központi szerepe mind-mind valamiféle impresszionista hangzáskísérletként értelmezhető.

A Concertino szertelen *A* témájának III. tételbeli megszelídülése (azaz tonális és szerkezeti változása) azonban lényeges következményeket von maga után. A mű hangulata hirtelen megváltozik: komolyabb, szomorúbb, ugyanakkor érzelmesebb lesz. Bár először a hárfa intonálja a dallamot, másodjára a csellók és a brácsák veszik át, s ez a bársonyos, *espressivo*, mélyvonós szín gyökeresen különbözik a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna, azaz saját stílusába ágyazta volna az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot – s így mintha végleg rátalált volna arra a bensőséges hangra, ami az I. tételben csupán futólag jelent meg a *D* téma megszólalásakor. Érdemes megemlíteni, hogy Kodály 1. vonósnégyesében Dalos Anna ugyancsak a Debussy-kvartett hatása kapcsán azonosított egy hasonló, különböző stílusok-szövémódok szembeállí-

33 A vonósnégyesről ld. például: Paul Dukas-nak a mű bemutatóját követően írott elemző kritikáját (*Revue hebdomadaire*, 1894. ősz, idézi: Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932, 134–135). Az arabeszk szövémódról és formaalkotásáról a Vonósnégyes keletkezése idején keletkezett Debussy-művekben ld. például: Fazekas Gergely, „Egy arabeszk-fogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében”, *Magyar Zene* 55/2 (2007. május), 143–181.

tásán alapuló narratívát.<sup>34</sup> Kodály esetében persze éppen az ellentétes irányba visz az út, vagyis Brahmstól Debussy felé vezet „az önmagára találás története”.<sup>35</sup> Mint láttuk, Dohnányi művében is Debussy és Brahms neve merült fel az I. és a III. tétel zenei nyelvének jellemzése során, de nála – természetesen – végül a Brahms-hoz való ragaszkodás fogalmazódik meg. A fiatal Kodállal éppen ellentétes módon tehát az idős Dohnányi fél évszázaddal későbbi narratívájában a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jut kifejezésre.

Talán jelentősége van annak is, hogy a Concertino utolsó tételében a legszebb, legteljesebb dallamot a mélyvonósok szólaltatják meg. Dohnányi számára ugyanis a cselló különleges jelentőséggel bírt: ez volt édesapja, az amatőr muzsikus Dohnányi Frigyes hangszere, az a hangszer, amelyet Ernő gyermekkorában először kipróbálhatott.

Három éves voltam, mikor édesapám egy [...] hangverseny előtt Joh. Seb. Bach egyik Gavotte-ját gyakorolta. A darab annyira elragadott, hogy folytonos unszólásomra apám kénytelen volt azt többször is eljátszani. Az egyik napon játékos kedvében kezembe adta a vonót, melyet én a dallam ritmusa szerint húztam le és fel, míg ő a balkezelével a hangokat képezte a húron. Ez volt zenei tehetségem első megnyilatkozása.<sup>36</sup>

Dohnányi gyermekkori művei közt egy sor cselló–zongora darab szerepel, első többtételes ciklusa úgyszintén egy gordonkára és zongorára írt – s édesapjának dedikált – szonáta volt (1888, G-dúr). Vázsonyi szerint a csellóra és zenekarra készült *Konzertstück* (op. 12) is neki, illetve róla szól tulajdonképpen: szerinte ugyanis a zeneszerző édesapjától búcsúzott a műben, hiszen az Dohnányi Frigyes hosszan tartó, súlyos betegsége idején keletkezett.<sup>37</sup> Lehetséges tehát, hogy nem véletlenszerű a cselló megjelentetése és mintegy végkifejletként a középpontba léptetése a Concertino bensőséges intonációjában sem.

34 Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellentpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 81.

35 Dalos, i. m., 81.

36 Kiszely-Papp Deborah [közr.], „Dohnányi Ernő: »Emlékkönyvemből.« Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órákor”. In *Dohnányi Évkönyv 2003*, 27–45.

37 Vázsonyi, 104–106.

Emellett a Hárfa-concertino egy másik személyes kötődése is felmerülhet. Kivételes módon egy 1950. novemberi levelében Dohnányi húga kottás feljegyzést küldött bátyjának, amelyet a következőképp kommentált:

Egyébként sok bajotok volt és van és a jót eddig még mindig nehéz áldozatok révén kellett kiharcolnotok, semmi sem ment és megy simán Nálatok. Vajjon azért van-e, hogy aztán mindent annál jobban szeressetek élvezetek?? Mindennek a vége olyan legyen, h. legyen okotok egy kedves vidám melódiámra – mit szóltok hogy ilyen valami nekem eszembe jut az én zenétlen életemben? – táncolni. Leírom gondolatomat, fütyüljétek el. [kotta] Ezt most ki kéne dolgoznom, de nincs erre időm, várok erre „hivatottabbak”-ra; de van még egy gondolatom, persze a kidolgozást szintén a „technikusom”-ra bízom. Talán még helyesebb, kedvesebb.



Ugye-e, egészen csinosak, érdeemesek a feldolgozásra. Sajnos még zongorám sincs, hogy kicsit kiprobálhassam.<sup>38</sup>

A Mici által lejegyzett, kissé bizarr melódiának több eleme ismerős lehet számunkra: főtémája csakúgy kvartokat épít egymásra, mint a Concertinóé, hasonlóan bizonytalan tonalitású, s még előjegyzése is megfelel az op. 45 első tételének. Vajon lehetséges-e, hogy a Concertino különös tematikája kapcsolatban áll ezzel a dallammal? Foglalkozhatott-e Dohnányi a melódiával a levél megérkezésekor, hogy aztán jó egy esztendővel később tudatosan vagy öntudatlanul felidézzék? A szerző néhány alkalommal korábban is merített már zenei inspirációt a hozzá közel állóktól, gondoljunk csak a Gruber Emma témájára írt zongoravariáció-sorozatra (op. 4) és a „Bókay bácsi témájára” írt változatokra. Nem szigorúan zenei ihletést, de hasonló kapcsolatot jeleznek a schumanni hangokkal-kezdőbetűkkel való játékok is (*H-E-D-A variációk; An Ada*, op. 13/5, Három zongoradarab, op. 23). Nem teljesen alaptalan tehát kapcsolatba hozni a Concertino témáját Mici dallamával, s ez a speciális inspiráció összefüggésben lehet azzal a feltételezéssel is, hogy a cselló szerepeltetésével Dohnányi a gyermekkorára, családjára emlékezik. Más kérdés persze, hogy valóban lehet-e tudatosság a viszonylag tá-

38 Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. november 26. (ZTI Dohnányi).

voli zenei rokonság esetében, amikor a rendelkezésünkre álló források tanúsága szerint Dohnányi nem tett erre utalást, sőt Mici szinte egyáltalán nem ismerte a Concertino keletkezési körülményeit. Természetesen, ha ezt a kapcsolatot el is vetjük, a vallomásszerű bensőségesség akkor sem vitatható el a Hárfaversenytől. Hogy a mű inspirációjában ilyen szubjektív motívumokat keressünk, azt az utolsó ütemek is indokolják. Ebben a *Poco adagio* szakaszban felbukkanó, ereszkedő, kromatikus motívumtöredékek egyszerre emlékeztetnek az I. tétel *D* témájának jellegzetes, moduláló fordulatára és a Scherzo alapanyagára, ám a motivikus rokonság itt már nem is fontos. Lényegesebb a zene sejtelmessége, ködbe vesző színe. A hárfa-*glissandók* és a *pizzicato* vonósok mellett az üstdob halk, el-elakadó H-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani (44. kotta). Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb, legkorábbi érzelmi kötelékek, így az édesapa képe is felderenghet.<sup>39</sup>

A lassú zárás gesztusa többek közt Bartók 6. vonósnégyesének befejezését juttathatja eszünkbe, melyről Somfai László úgy fogalmazott:

Aligha kétséges, hogy a lassú, tragikus-expresszív befejezések csupán drámai megingások Bartók művészetében, olyan pillanatok, amikor személyes életútja, kedélyállapota is depressziós válságba jutott.<sup>40</sup>

Bizonyos, hogy Dohnányi esetében is szó lehet ilyesmiről, s túl az életrajzi körülményeken általában, érdemes talán figyelni arra, hogy a szerző az amerikai évek során egy esetben panaszkodott arról, hogy külső körülmények – nevezetesen a politikai vádak – akadályozzák a komponálást: a Hárfaconcertino keletkezésének idején.<sup>41</sup> Ilona nemrégiben előkerült naplójának bejegyzései is alátámasztják azt az interpretációt, miszerint a Hárfaconcertino mögött valamiféle végzetes fáradtság érződik: innen tudhatjuk ugyanis, hogy a betegséggel küzdő Dohnányi

39 A halál-gondolat megjelenésére utal az utolsó moduláció is: a H-dúrból ugyanis egy pillanatra g-mollba, azaz a mollbeli VI. fokra épített mollba lép át a zene. Mint arra a könyv alapjául szolgáló disszertációm egyik opponense, Péteri Lóránt felhívta ugyanis a figyelmet, ez az újriemanni elméletben hexatonikus polaritásnak nevezett harmóniapár 19. században összefonódott az elmúlás kifejezésével. Richard Cohn, „Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age”, *JAMS* 57/2 (2004. nyár), 285–324.

40 Somfai László, „»Per finire« Gondolatok Bartók finale-problematikájáról”, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 255–264, ide: 258.

41 Dohnányi levele John Kirnnek, 1952. június 9. (FSU Dohnányi).

nyi 1952 nyarán sokáig kínlódott az anyaggal, többször újraírta az egyes tételket. Talán az is lehetséges, hogy e miatt a tényleges fáradság miatt nem készült negyedik tétel, s ezért zárul a mű az életműben kivételes módon lassú darabbal. A Concertinót mindenképpen valamiféle kései útkeresésként értelmezhetjük tehát, mely nemcsak a hangszínre, hangzásra, de a témaformálásra, a variációs stratégiára és a formaalkotásra is kiterjed. Magát az útkeresést is gyengédség jellemzi, de igazán személyes vallomássá akkor válik a zene, amikor a III. tételben – végre – megjelenik a szerző számára otthonos zenei közeg. Az itt eluralkodó bensőségesség és nyugalom, a feltételezhetően személyes ihletésű téma- és hangszerválasztás, valamint az elhaló zárás egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi elszigetelődését kockáztatva sem tud már elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást csak az elmúlástól vár.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Tulajdonképpen nem is meglepő, hogy egy ilyen bensőséges hangú kompozíció nem aratott sikert egy, a zeneszerzőhöz személyesen nem közel álló előadónál, ugyanakkor az sem, hogy Dohnányi nem bocsátkozott vitába a lehetséges változtatásokról, inkább belenyugodott előadatlanágába – mintha nem feltétlen a nyilvánosságnak szánta volna ezt a művét (ez az egyetlen nagyobb apparátusú darabja, melyet csak halála után adtak elő).

Fl. *pp*

Cl. *ppp*

Sis. *ppp*

Cor. (Mi) *ppp*

Fg. *ppp*

Timp. *pp*

Arpa *pp* *pizz.* *cresc.* *ppp* *pendendosi*

VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

Vla., Vlc., Cb. *pizz.* *pp* *ppp*





## Zárszó

Dohnányi Ernő 1949. október 17-én érkezett az egyesült államokbeli Tallahassee-be, hogy elfoglalja a Florida State University által számára felajánlott zongora- és zeneszerzés-professzori állást. Ekkor már csaknem öt, megpróbáltatásokkal teli éve volt annak, hogy későbbi harmadik feleségével és az ő gyermekeivel elhagyta Magyarországot. Mindaz, ami a hetvenkét éves zeneszerzőt ebben a meglehetősen provinciális kisvárosban fogadta, nagyban különbözött budapesti vagy akár berlini múltjának díszleteitől. A tehetségéhez méltó hírnév, befolyás és jólét helyett elszigeteltség, anyagi nehézségek és egy alig közepes színvonalú, vidéki egyetemi közeg határozta meg mindennapjait. Hozzá kell tenni persze, hogy amint azt számtalan dokumentum – fotók, levelek és visszaemlékezések sora – tanúsítja, Dohnányi mégsem vált megkeseredett emberré, hanem a rá jellemző csendes derűvel élte utolsó éveit is.

A tíz esztendő során Amerika-szerte számos koncertet adott, sikereit azonban nagyrészt kulturálisan szerény jelentőségű városokban aratta, s a metropoliszok – New York, Chicago, San Francisco – egy-egy meghívástól eltekintve szinte nem is vettek tudomást arról, hogy az országban tartózkodik. Mindez nem volt független azoktól az öt háborús bűnösséggel vádoló politikai rágalmaktól, melyek Amerikába is követték, és az első években több koncertlemondáshoz vezettek. Ugyanakkor feltételezhető, hogy a zeneszerző konzervatív zenei stílusa is oka lehetett az egyetemektől független amerikai koncertélet részéről tapasztalható elutasításnak. Aligha kérhető számon az 1950-es évek Amerikáján, hogy nem adott teret egy olyan emigráns zeneszerző érvényesülésének, akinek zenei stílusa már évtizedekkel korábban is anakronisztikusnak számított. Ez a konfliktus, a hol több, hol kevesebb beletörődéssel viselt kirekesztettség Dohnányi amerikai éveinek legalapvetőbb jellemzője volt.

A kései művek jelentős része – elsősorban a 2. szimfónia, a 2. hegedűverseny, a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* – a formálás, a harmónia, illetve a szövés mód szempontjából lényegében nem mutat eltérést a szerző korábbi stílusától. Klasszikus formamodelleket követnek, illetve több hagyományos forma jellegzetességeit ötvözik; a szerző alapvetően tonális harmóniai nyelvet használják; szövés módjukban pedig éppúgy a variáció és a tematikus fejlesztés játszik központi szerepet, mint az évtizedekkel korábbi művekben. A kompozíciók egy

másik csoportja ellenben, melybe a fuvola- és zongoradarabok tartoznak, mintha arról is árulkodna, hogy Dohnányi e merőben idegen közeg hatására zenéjében is új – vagy legalábbis számára új – kifejezésmódok felé tett lépéseket. A formálás tekintetében mindenekelőtt a *Burletta* tűnik kivételesnek, melynek bizarr hangzásához aszimmetrikus, ugyanakkor roppant tudatosan szervezett struktúra társul, ami a darabot a Dohnányi által többször kárhoztatott, túlságosan szabályozott, viszont nem eléggé dallamos modern kompozíciókhoz teszi hasonlatossá. Harmóniai szempontból a legmesszebb vezető kísérletnek a Fuvola-passacaglia bizonyul a maga (részben) tizenkét hangú témájával. A *Burletta* és a Passacaglia értelmezése egyébként kölcsönösen segíti és kiegészíti egymást. Míg az előbbi végső soron inkább csak játék, valamiféle fricska a korszerűbb irányzatokat követő szerzők felé, addig a Fuvola-passacaglia esetében árnyaltabb olvasat tűnik helyénvalónak. Ebben az életművet lezáró kompozícióban a hagyományos variációs technika, s mindenekelőtt a tonális kódá ugyan végső soron diadalmasan legyőzi a téma tizenkéthangúságát, ám a mű nagyszabású formai terve, komoly hangvétele és számos más jegye arra utal, hogy szerzője nem annyira fölénnel, inkább némi bizonytalansággal tekintett saját stílusának és a kor zenei áramlatainak látványos különbségére.

Más irányba távolodik el Dohnányi harmóniai stílusától a Concertino és az Ária, melyek – az életműben szintén kivételes módon – franciás, impresszionista hatás nyomait viselik magukon. Persze a Concertino nem csupán e stílári kalandozás miatt érdemes figyelmünkre, hanem mert zárótétele mégiscsak határozottan visszatér Dohnányi jellegzetes, elsősorban Brahmtól örökölt harmóniavilágához. A mű rejtett narratívájának éppen e különbség, vagyis az idegenből való hazatérés a lényege – tulajdonképpen ugyanazzal a gesztussal, amire a Passacaglia kódájában is ráismerhetünk. Mindebből úgy tűnik tehát, mintha a zeneszerző időskori műveiben erős késztetést érzett volna arra, hogy saját, konzervatív stílusa határain túlra tekintsen, de végső soron mindig azzal szembesült, hogy számára az általa köznyelvi érvényűnek tekintett zenei stíluson kívül nincs értelme már az útkeresésnek és kísérletezésnek. Hogy e tapogatózás mögött az egyes műveken belül mennyi a játékoság, az ironia és az őszinte kétség, az persze nehezen eldönthető.

A kísérletezés azonban szemlátomást valamiféle belső ügy volt Dohnányi számára. A szélesebb nyilvánosságnak szánt, reprezentatív bemutatókra készült darabok esetében ugyanis megelégedett az ismerős stílussal, és nem látta szükségesnek, hogy a korszerűségnek akárcsak látszatát keltse. A *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* ennek megfelelően ellentmondani látszik annak a kézenfekvő feltételezésnek, hogy Dohnányi kései stílusában új hatások – mint a vallásosság és az amerikai nacionalista érzelmek – érvényesültek. Bár nem zárható ki, hogy

a bensőséges hangvételi *Stabat Mater* az idős, meghurcolt alkotó vallás felé fordulásának eredménye, ám a szövegválasztással kapcsolatban számos más, zenei természetű, illetve praktikus magyarázat is felmerült – például a költemény rugalmas szerkezete, a megrendelő együttes sajátos apparátusa és repertoárja, illetve az egyházi ünnepekhez kötődő előadási lehetőségek. Ráadásul a mű harmóniavilága, formálása, szövém módja, illetve egyéni szövegértelmezéséből kibontakozó világképe olyan szorosan kapcsolódik Dohnányi korábbi alkotásaihoz, hogy a kompozíció elsősorban ebben a kontextusban – az intellektuálisan szőtt kamaraművek intim közegében, illetve a *Cantus vitae* és a 2. szimfónia életigenlő szemléletében – értelmezhető, nem pedig valamiféle újkeletű, a megváltozott élethelyzet nyomán fölerősödött vallásos gondolatvilág összefüggésében.

Hasonló eredményt hozott végül az *Amerikai rapszódia* elemzése is. Az amerikai népdalokon alapuló kompozíció alkalmi jellege, laza szerkezete és egyértelmű zenei asszociációi miatt voltaképpen joggal mondható kevésbé ihletett kompozíciónak, kivált, hogy formálódása során a szerző maga is panaszkodott az inspiráció hiányáról. Nagyon is helyénvaló azonban a műnek egy ettől eltérő értelmezése, mely szerint a színes zenei képek sorozata valamiféle summázása, filmszerű visszajátszása a szerző saját zenei múltjának: felidéződik benne Dohnányi korábbi műveinek jellemző hangzásvilága, sajátos szövém módja, kompozíciós stratégiája. Mindezzel a komponista a számára alapvető zenei közegre is emlékezik, s teszi mindezt Dvořák módján: így lesz az *Amerikai rapszódia* egy régi vágású, magányos európai zeneszerző üzenete az Újvilágból. A kompozíció szimbolikus jelentőségű az oeuvre-ben, hiszen Dohnányi utolsó, az életműhöz szervesen illeszkedő darabjaként arról árulkodik, hogy az idős, konzervatív alkotó számára már aligha maradt más, mint a múlt nosztalgikus, ám céltalanságában mégis keserű felidézése.

Minden jel arra mutat tehát, hogy Dohnányi hozzáállásán és esztétikai értékrendjén alapvetően nem változtatott az a számára is nyilvánvaló tény, hogy személye – egy kritikus megfogalmazásával élve – valóságos őskövületként volt jelen a 20. század második felének zenei életében. Műveiből mégis kiolvasható, hogy amerikai érvényesülésének nehézségei, elszigeteltsége, s talán még életkora is az általa járt út helyességének újragondolására készítette. A kompozíciókban a legkülönbözőbb módokon kifejezésre jutó válasz lényegében mindig hasonló: habár megkísérelhet új kifejezőmódokat, harmóniai elemeket, kompozíciós stratégiákat és inspirációs forrásokat bevonni stílusába, számára nincs más módja az alkotásnak. A kétely és a végső soron nagyon is határozott állásfoglalás kettőssége miatt az amerikai korszakot a Dohnányi-életmű egyik legizgalmasabb fejezetének, s egyben a 20. századi zenetörténet figyelemre méltó jelenségének tekinthetjük.



# FÜGGELÉK



# 1.

## Dohnányi életének eseménytörténete az Egyesült Államokban

1949	
Okt. 17., este	Miamin keresztül feleségével és nevelt lányával megérkezik Tallahassee-be. A West Call Street 662. szám alatt bérel házat.
Okt. 20. körül	Schulhof egy telefonbeszélgetés során tájékoztatja, hogy Athensén kívül minden koncertjét lemondták a szervezők különböző (nem politikai) okokra hivatkozva.
Nov. eleje	A New York felől érkező Juliust és Hermine Lorenzet feltartóztatja a bevándorlási hivatal, csak Schulhof és Kilényiek közbenjárására sikerül belépniük az országba.
Nov. 7.	Első szólóhangversenye Tallahassee-ben (1.).
Nov. 8.	Az FSU Music Teachers Association által szervezett zongora mesterkurzust vezeti.
1950	
Jan. 7.	Befejezi a 2. hegedűverseny (op. 43) komponálását.
Márc. 2.	A közeli Thomasville-be (Georgia), egy gazdag műpártoló rezidenciájára látogat támogatás reményében.
Márc. 4.	Első zenekari fellépése Tallahassee-ben: <i>Gyermekdal-variációit</i> vezényli és zongorázza (2.)
Márc. 14.–ápr 5.	Az Ohio University vendégprofesszora (harmadik alkalommal). <ul style="list-style-type: none"> <li>• Márc. 19. Szólóhangverseny, Athens (3.).</li> <li>• Márc. 21. Szólóhangverseny, Lancaster (4.).</li> <li>• Márc. 24. Szólóhangverseny, Athens (5.).</li> <li>• Márc. 30. Szólóhangverseny, Columbus (6.).</li> </ul>
Ápr. 7.	Szólóhangverseny, Tallahassee (7.).
Máj.–szept.	Dohnányiék súlyos anyagi problémákról panaszkodnak barátaikhoz írt leveleikben.
Máj. 1.	Kamarahangverseny saját műveiből (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (8.).
Jún.	Szervezni kezdi, hogy Kilényi Tallahassee-be mehessen tanítani. Vízumproblémák miatt Kubába utazik feleségével. Az Egyesült Államokba való második belépésükkor állandó vízumot kapnak.
Jún. 8.	Szólóhangverseny, Havanna (A).
Jún.–júl.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 10–18.	Kamarazenei lemezfelvételeket készít New Yorkban Spaldinggal.
Nov. 20.	Szólóhangverseny, Tallahassee (9.).
Dec. 1.	Zenekari hangverseny (vezényel és zongorázik), Charleston (10.).

Dec. 24.	A ház tulajdonosa felmondja albérletüket, új lakhatást kell találniuk.
Dec.	Befejezi a <i>Twelve Short Studies for the Advanced Pianist</i> komponálását.
<b>1951</b>	
Jan.	Családjával beköltözik saját, hitelre vett házába a Beverly Court 568.-ba, az új házban elsőként Spalding vendégeskedik.
Jan. 22.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Tallahassee (11.).
Febr. 13.–24.	A University of Kansas vendégprofesszora (első alkalommal). <ul style="list-style-type: none"> <li>• Febr. 13. Szólóhangverseny, Lawrence (12.).</li> <li>• Febr. 15. Szólóhangverseny, Lawrence (13.).</li> <li>• Febr. 18. Zenekari hangverseny (vezényel), Lawrence (14.).</li> <li>• Febr. 21. Szólóhangverseny, Lawrence (15.).</li> </ul>
Febr. 26.–márc. 17.	Az Ohio University vendégprofesszora (negyedik alkalommal). <ul style="list-style-type: none"> <li>• Márc. 1. Szólóhangverseny, Athens (16.)</li> <li>• Márc. 3. Szólóhangverseny, Athens (17.).</li> </ul>
Márc. 1.	Sajtónyilatkozata szerint egy nyitányon dolgozik (ez vlsz. a be nem fejezett <i>Lustspielouvertüre</i> ).
Márc. 29.	Kamarahangverseny saját műveiből (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (18.).
Ápr. 5.	Az American Civil Liberties Union értesíti, hogy neve nem szerepel a feketelistán.
Ápr. 11.	Szólóhangverseny, Oklahoma City (19.).
Ápr. 13.	Szólóhangverseny, Rome (20.).
Ápr. 26.	A 2. hegedűverseny első, privát előadása, Tallahassee (21.). Dohnányi vezényel.
Máj.–jún.	Megírja a <i>Three Singular Pieces</i> (op. 44) című zongoradarab-sorozatát.
Jún. 15.–júl. 27.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl.–aug.	A Music and Arts Institute of San Francisco vendégprofesszora. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Júl. 21. Szólóhangverseny, San Francisco (22.).</li> <li>• Júl. 23–25. Három szóló- és zenekari hangverseny egyazon műsorral, Sacramento (23–25.).</li> <li>• Aug. 4. Szólóhangverseny, San Francisco (26.).</li> </ul>
Okt. 5.	Szólóhangverseny, Jacksonville (27.).
Okt. 17.	Christoph von Dohnányi megérkezik Tallahassee-be.
<b>1952</b>	
Jan. 11.	Kamarahangverseny Spaldinggal, Tallahassee (28.).
Jan. 26.	A 2. hegedűverseny nyilvános bemutatója, San Antonio (B).
Febr. 14.	A 2. hegedűverseny New York-i előadása, melyen Dohnányi személyesen nem vesz részt (C).
Febr. 16.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (29.).



Febr. 19.	Szólóhangverseny, Miami (30.). A közönség politikai előítéletei miatt csaknem botrányba fullad.
Febr. 22.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (31.) Kollégája, Zachara zongoraversenyét mutatja be.
Febr. 26.– márc. 17.	Az Ohio University vendégprofesszora (ötödik alkalommal).
	• Febr. 28. Szólóhangverseny, Lancaster (32.). A <i>Burletta</i> (op. 44/1) bemutatója.
	• Márc. 3. Szólóhangverseny, Athens (33.).
	• Márc. 4. Szólóhangverseny, New Concord (34.).
	• Márc. 9. Zenekari hangverseny (vezényel és zongorázik), Athens (35.).
	• Márc. 12. Kamarahangverseny Magnesszel, Athens (36.).
Márc. 21.	Szólóhangverseny, Tallahassee (37). A Noktürn, „Cats on the Roof” (op. 44/2) bemutatója.
Ápr.	A University of Kansas vendégprofesszora (második alkalommal).
Jún. 16.–júl. 23.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl. 17.	Szólóhangverseny, Nashville (38.).
Aug. 17.	Befejezi a Concertino hárfára és kamarazenekarra (op. 45) című művét.
Szept.–Nov.	Nevelt lányánál – tévesen – tuberkulózist diagnosztizálnak, ami hetekig tartó aggodalmat eredményez a családban.

## 1953

Jan.	Dohnányi közbenjárásának eredményeképp Kilényi csatlakozik az FSU zenei fakultásához.
Jan. 16.	Kamarahangverseny Spaldinggal, Tallahassee (39.).
Jan. 30.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (40.). Ünnepi hangverseny Ella Scoble Opperman professzor emeritává avatása alkalmából.
Febr. 5.	Befejezi <i>Stabat Mater</i> (op. 46) című művét.
Febr. 9.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (41.).
Febr. 14.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (43.).
Márc. 3.	Szólóhangverseny, Jacksonville (43.).
Márc. 13.	Televíziós debütálása Amerikában (WMBR TV, Jacksonville).
Márc. 16.–25.	A University of Kansas vendégprofesszora (harmadik alkalommal).
	• Márc. 18. Szólóhangverseny, Lawrence (44.).
	• Márc. 19. Szólóhangverseny, Lawrence (45.).
	• Márc. 23. Zenekari hangverseny (vezényel), Lawrence (46.).
Ápr. 9.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Atlantic City (47.). A biográfusok által szimbolikus jelentőségűnek ítélt, kedvező fogadtatás a koncert szervezői, a város vezetése, a kritikusok és a közönség által egyaránt.
Ápr. 7.–máj. 4.	Az Ohio University vendégprofesszora (hatodik alkalommal).
	• Ápr. 28. délelőtt. Kamarahangverseny Spaldinggal, Athens (48.).
	• Ápr. 28. délután. Kamarahangverseny Spaldinggal (másik műsorral), Columbus (49.).

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ápr. 30. Kamarahangverseny Spaldinggal, Athens (50.).</li> <li>• Máj. 3. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (51.).</li> </ul>
Jún. 15.–júl. 22.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl.	San Franciscóban vendégprofesszor.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Júl. 28. Zenekari hangverseny (zongorázik), San Francisco (52.).</li> </ul>
Okt. 9.	Befejezi <i>Amerikai rapszódia</i> (op. 47) című művét.
Nov. 2.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Tallahassee (53.). Vázsonyi ehhez a koncerthez köti a Dohnányi és Kuersteiner dékán közti feszültség kialakulását.
Nov. első napjai	A nov. 2-i tallahassee-i koncert miatt Dohnányi Joan Holley-t küldi maga helyett a 2. zongoraverseny New York-i próbáira.
Nov. 9.	Zenekari hangverseny (zongorázik), New York (54.). A 2. zongoraverseny New York-i bemutatója, Dohnányi amerikai éveinek legjelentősebb hangversenye.
Nov. 10.	Kamarahangverseny Urbán Bélával (és másokkal), Hartford (55.).
<b>1954</b>	
Jan. 8.	Kamara (kétfonórás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (56.).
Jan. 25.	Szólóhangverseny, Palm Beach (57.).
Febr. 10.–márc. 3.	Az Ohio University vendégprofesszora (hetedik alkalommal).
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Febr. 21. Az <i>Amerikai rapszódia</i> (op. 47) bemutatója (Dohnányi vezényel), Athens (58.).</li> <li>• Febr. 28. Szólóhangverseny, Athens (59.).</li> </ul>
Márc. 22.	Egy Herz Ottónak írt levél szerint vázlatai vannak egy brácsaversenyhez.
Ápr. 19.	Szólóhangverseny, Tallahassee (60.). A koncert második felében a University Singers műsora.
Jún. 4.	Mark H. Hindsley levele szerint Dohnányi egy fúvószenekari mű komponálására készül.
Jún. 7.	Kamara (kétfonórás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (61.).
Jún.	Az Ohio University díszdoktorává avatja.
Jún. 12.	Szólóhangverseny, Athens (62.).
Jún. 14.–júl. 24.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 27.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Toledo (63.).
Nov. 4.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Chicago (64.). A 2. zongoraverseny chicagói bemutatója Reiner vezényletével.
Nov. 5.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Chicago (65.).
Nov. 9. délután	Zenekari hangverseny (zongorázik), Chicago (66.).
Dec. 10.	Kamara (kétfonórás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (68.).
Dec. 20.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Milwaukee (69.).
	Kamara (kétfonórás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (70.).
	Kamara (kétfonórás) hangverseny Kilényivel, St. Louis (71.).

## 1955

- Ápr. 12. Dohnányi nevelt lánya férjhez megy az ír származású vegyészhez, Seàn McGlynnhez. Házasságukból öt gyermek születik, a legidősebb, Seàn Ernst jelenleg Dohnányi jogörököse és a Beverly Court 568. tulajdonosa.
- Ápr. 16. Zenekari hangverseny (vezényel), Grand Forks (72.).
- Ápr. 19. Szólóhangverseny, Grand Forks (73.).
- Ápr. 25. k.–máj. 11. Az Ohio University vendégprofesszora (nyolcadik alkalommal).
- Máj. 1. Szólóhangverseny, Athens (74.).
  - Máj. 2. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (75.).
  - Máj. 10. Kamarahangverseny Eisenberggel, Athens (76.).
- Jún. 20.–júl. 26. Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
- Aug. 7. Zenekari hangverseny (zongorázik), Brevard (77.).
- Szept. 7. Feleségével együtt amerikai állampolgárságot kap.
- Nov. A Shorter College (Rome, Georgia) vendégprofesszora.
- Nov. 8. Szólóhangverseny, Rome (78.).
- Nov. 16–21. A University of Wisconsin Dohnányi-fesztiválján vesz részt.
- Nov. 16. Szólóhangverseny Dohnányi műveiből, Madison (79.).
  - Nov. 18. Kamarahangverseny Dohnányi műveiből, Madison (80.).
  - Nov. 20. Zenekari hangverseny (zongorázik), Madison (81.).
  - Nov. 21. Kamara (kézzongorás) hangverseny Kilényivel, Madison (82.).
- Dec. 26. Felkérést kap egy nagybőgőverseny komponálására.

## 1956

- Jan. 10. Zenekari hangverseny (zongorázik, szólót is), Tucson (83.).
- Jan. 16. *A Stabat Mater* (op. 46) bemutatója (Dániel Ernő vezényel), Wichita Falls (D). Dohnányi az előzetes tervekkel ellentétben nincs jelen a koncerten.
- Jan. 18. Zenekari hangverseny (vezényel és zongorázik), Birmingham (84.).
- Febr. 29. Doráti Antal a Minneapolisi Szimfonikusokkal Tallahassee-ben koncertezik (E) és méltató beszédet mond Dohnányiról.
- Márc. 9.–10. Kamara (részben kézzongorás) hangverseny Kilényivel és más kollégákkal, ugyanazon műsorral, Tallahassee (85–86.).
- Ápr. 3.–24. Az Ohio University vendégprofesszora (kilencedik alkalommal).
- Ápr. 15. Szólóhangverseny, Athens (87.).
  - Ápr. 22. Zenekari hangverseny (zongorázik), Athens (88.).
- Ápr. 27. Zenekari hangverseny (zongorázik), Tallahassee (89.).
- Máj. 16. Szólóhangverseny, Grand Forks (90.).

Jún. 18.–júl. 25.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl. 3.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (91.).
Júl. 27.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (92.).
Aug.	Feleségével és menedzserével Európába hajózik. Londonban találkozik lányával, Gretével. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aug. 17. A BBC-nek játszik egy hangversenyt saját műveiből.</li> <li>• Lemezfelvételeket készít a Royal Philharmonic Orchestrával és Sir Adrian Boulttal.</li> <li>• Aug. 21–26. Részt vesz a 10. Edinburgh International Festivalon, ahol számos műve elhangzik (<i>F, G, H</i>).</li> </ul>
Okt. 11.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Pensacola (93.).
Október vége	Budapesten meghal sógora, Kováts Ferenc.
Nov. 12–13.	Két zenekari hangverseny (zongorázik) egyazon műsorral, Orange és Upper Montclair (94–95.).
<b>1957</b>	
Jan. 15.	Kamara (részben kétzongorás) hangverseny többek közt Kilényivel, Tallahassee (96.). Jótékonsági hangverseny egy magyar diákok támogatását célzó alapítvány létrehozására.
Jan. 21.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (97.).
Jan. 27.	Díszvendég a New York-i „Bohemians” 50. évfordulójára rendezett banketten.
Febr.	Mr. és Mrs. Fred Rogers egy 4 órás filmet tervez készíteni Dohnányiról.
Febr. 17.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (98.).
Márc. 12.	Szólóhangverseny, Minneapolis (99.).
Márc. 13.	A 2. szimfónia 2. változatának bemutatója (vezényel Doráti Antal), Minneapolis.
Márc. 17.–ápr. 4.	Az Ohio University vendégprofesszora (tizedik alkalommal). <ul style="list-style-type: none"> <li>• Márc. 26. Szólóhangverseny, Athens (100.).</li> <li>• Márc. 31. Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Athens (101.).</li> </ul>
Jún. 1.	A Florida State University díszdoktorává avatja.
Jún. 11.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal [?]), Tallahassee (102.).
Jún. 18.–aug. 8.	Nyolc hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl. 27.	80. születésnapjáról számos újságcikk emlékezik meg. A BBC emlékműsört sugároz, a berlini rádió emlékbeszédet kér.
Okt. 23.	Zenekari hangverseny (vezényel), Buffalo (103.). Az 1956-os forradalom első évfordulója tiszteletére rendezett hangverseny.
Nov. 1.–2.	Két zenekari hangverseny azonos műsorral (zongorázik), Cincinnati (104–105.).
Nov. 15.	A 2. szimfónia 3. változatának bemutatója (vezényel Doráti Antal, Dohnányi zongoristaként is fellép), Minneapolis (106.).
<b>1958</b>	
Jan. 13.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (107.).
Febr. 20.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (108.). Ünnepi hangverseny Robert M. Storzier rektori beiktatása alkalmából.

Márc. 17.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (109.).
Ápr. 7.–29.	Az Ohio University vendégprofesszora (tizenegyedik alkalommal).
	Ápr. 15. Szólóhangverseny, Athens (110.).
	Ápr. 27. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (111.).
Jún. 17.–aug. 8.	Nyolc hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 24.	Zenekari hangverseny (vezényel), Buffalo. Az 1956-os forradalom második évfordulója tiszteletére rendezett hangverseny (112.).
	Megkomponálja az Áriát (op. 48/1).
<b>1959</b>	
Jan. 12.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (113.). Saját tanítványa, Joseph Running zongorázik.
Febr. 8.–9.	Zenekari hangversenyek azonos műsossal (zongorázik), Miami (114–115.).
Márc. 24.	Szólóhangverseny, Tallahassee (116.).
Ápr. 5.–28.	Az Ohio University vendégprofesszora (tizenkettedik alkalommal).
	• Ápr. 19. Szólóhangverseny, Athens (117.).
	• Ápr. 26. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (118.).
Máj. 25.	Kamara (kézongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (119.).
Jún.	Dohnányi nevelt lánya és férje felajánlja, hogy Dohnányiékat Baton Rouge-ba költöztetik saját házukba. Dohnányiékat elutasítják az ajánlatot.
Jún. 13.	Befejezi a Passacaglia szólófuvalára (op. 48/2) című művét.
Jún. 16.–aug. 8.	Nyolc hetet tanít a nyári szemeszterben.
Aug. 3.	Kamara (kézongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (120.).
Okt. 22.–23.	Zenekari hangversenyek azonos műsossal (vezényel és zongorázik), Atlanta (121–122.).
Okt. 30.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (123.).
Nov. 9.	Kamarahangverseny Urbán Bélával, Tallahassee (124.).
<b>1960</b>	
Jan.	Befejezi a <i>Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist</i> komponálását.
Jan. 18.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (125.). Utolsó nyilvános szereplése.
Jan. 21.	Elutazik New Yorkba az Everest-féle lemezfelvételekre (Everest SDBR 3061).
Febr. 5.	Befejezi a lemezfelvételek munkáját.
Febr. 9.	A Madison Avenue-i kórházba szállítják, ahol késő este szívrohamban meghal.
Febr. 13.	Tallahassee-ben temetik el.

## 2.

## Dohnányi hangversenyei az Egyesült Államokban (1949. november–1960)

A 2. függelék Dohnányi amerikai periódusában adott hangversenyeinek legfontosabb adatait tartalmazza. A sorok élén a koncert azonosító száma (sorszám) áll. A betűvel jelzett hangversenyeken Dohnányi nem lépett fel, nem nyilvános koncertek voltak, vagy nem az Egyesült Államokban zajlottak, ennek ellenére valamilyen okból úgyszintén jelentősek a tárgyalt periódusban. A lista az azonosító számok után a dátumot, a helyszínt, a koncert típusát (szóló, kamara vagy zenekari), majd az események programját tünteti fel a – valószínűsíthetően – eredeti sorrendben (kizárólag azokat a műsorszámokat, melyekben Dohnányi részt vett). Az adatok a Dohnányi és felesége által összegyűjtött, albumokba rendezett koncertprogramokból (FSU), egyéb műsorlapokból, a sajtóból (előzetesek, kritikák, interjúk), illetve Rueth szakdolgozatából származnak.

### Rövidítések

A = alt;	fuv. = fuvola;	kl. = klarinét;	SZ = szóló hangverseny;
B = basszus;	gka. = gordonka;	Km. = közreműködik;	T = tenor; vez. = vezényel;
br. = brácsa;	heg. = hegedű;	Pr. = program;	Z = zenekari hangverseny;
fg. = fagott;	K = kamara hangverseny;	S = szoprán;	zong. = zongora.

1. 1949. november 7. Tallahassee, Florida (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
2. 1950. március 4. Tallahassee, Florida (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [vezényel és zongorázik]. Km.: State Symphony of Florida (vez. Karl Kuersteiner).
3. 1950. március 19. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: C-dúr polonéz op. 89, Beethoven: f-moll szonáta op. 57, Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6, Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Dohnányi: Ária op. 23/1, Dohnányi: Capriccio op. 23/3, Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3, Dohnányi: f-moll koncertetűd op. 28/6.
4. 1950. március 21. Lancaster, Ohio (szóló). Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2, Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Liszt: E-dúr legenda LW A 219/2, Liszt: 13. magyar rapszódia LW A 132, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi–Delibes: *Coppelia*-keringő op. nélk.
5. 1950. március 24. Athens, Ohio (szóló). Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi–Delibes: *Coppelia*-keringő op. nélk.
6. 1950. március 30. Columbus, Ohio (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 90, Beethoven: E-dúr szonáta op. 109, Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: fisz-moll és C-dúr rapszódia op. 11/2, 3.

7. 1950. április 7. Tallahassee, Florida (szóló). Beethoven: C-dúr polonéz op. 89, Beethoven: E-dúr szonáta op. 109, Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: Capriccio op. 23/3, Dohnányi–Delibes: *Coppelia*-keringő op. nélkül.
8. 1950. május 1. Tallahassee, Florida (kamara). Dohnányi: Szextett op. 37. Km.: Karl Kuersteiner (heg.), Robert Sedore (heg.), Eugene Crabb (br.), Owen Sellers (gka.), Harry Schmidt (kl.), James Parnell (kürt). További program: Dohnányi: Szerenád op. 10. Bizonyos forrásokban a dátum május 2; a sajtó említ egy további előadott művet: Dohnányi: „29 variációt” zongorán [Népdalvariációk, op. 29?].
- „A”. 1950. június 8. Havanna, Kuba (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2, Chopin: cisz-moll keringő op. 64/2, Liszt: 13. magyar rapszódia LW A 132, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
9. 1950. november 20. Tallahassee, Florida (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 26, Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24, Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3, Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Liszt: 13. magyar rapszódia LW A 132.
10. 1950. december 1. Charleston, Dél-Karolina (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [vezényel és zongorázik]. Km.: Charleston Symphony Orchestra (vez. J. Albert Fracht). További program: Frescobaldi–Hans Kindler: Toccata; Brahms: 2. szimfónia; Morton Gould: *American Salute*. Bizonyos források szerint Dohnányi csak zongorázott.
11. 1951. január 22. Tallahassee, Florida (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]. Km.: State Symphony of Florida (vez. Karl Kuersteiner). További program: Berlioz: *Rákóczi-induló*, Csajkovszkij: *Diótörő*-szvit, Rossini: *Tell Vilmos*-nyitány.
12. 1951. február 13. Lawrence, Kansas (szóló). Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: Pastorale op. nélkül., Delibes–Dohnányi: *Coppelia*-keringő op. nélkül.
13. 1951. február 15. Lawrence, Kansas (szóló). Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5.
14. 1951. február 18. Lawrence, Kansas (zenekari). Mendelssohn: *Olasz szimfónia* op. 90. Km.: Kansas University Orchestra; [Kansas] University Band (vez. Russel L. Wiley), University A Cappella Choir & Women's Glee Choir (vez. Clayton Krehbiel). További program: Stravinsky: *Tűzmadár* – Berceuse és Finale, Palestrina-, Stanford-, Glinka- és William Schumann-kórusok.
15. 1951. február 21. Lawrence, Kansas (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4, Brahms: h-moll capriccio op. 76/2, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Chopin: Asz-dúr keringő op. 42, Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5.
16. 1951. március 1. Athens, Ohio (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4, Brahms: h-moll capriccio op. 76/2, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Chopin: Asz-dúr keringő op. 42, Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5.
17. 1951. március 8. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2, Dohnányi: *Winterreigen* – *Sphärenmusik* op. 13/5, [Dohnányi: Burletta op. 44/1], Dohnányi–Strauss: *Schatz-Waltzer* op. nélkül. Mivel a forrásokban (gépirat programok) Dohnányi: Burletta op. 44/1 is szerepel, elképzelhető, hogy ez a koncert valójában a 33. számú egy évvel korábbra datálása. Ugyanakkor Dohnányi zsebnaptárában is fel van tüntetve, tehát lehetséges, hogy volt koncert ezen a napon és esetleg a hasonló műsor okozta a zavart a forrásokban.

- 18.** 1951. március 29. Tallahassee, Florida (kamara). Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1, Dohnányi: Szextett op. 37. Km.: Karl Kuersteiner (heg.), Robert Sedore (heg.), Eugene Crabb (br.), Owen Sellers (gka.), Harry Schmidt (kl.), Joseph White (kürt). További program: Mozart: D-dúr vonósnégyes K. 134a. „7<sup>th</sup> Annual Spring Festival”.
- 19.** 1951. április 11. Oklahoma City, Oklahoma (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5.
- 20.** 1951. április 13. Rome, Georgia (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5.
- 21.** 1951. április 26. Tallahassee, Florida (zenekar). Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43 [privát körű bemutató]. Km.: Florida State University Symphony, Frances Magnes (heg.). „Private performance, admission by invitation”.
- 22.** 1951. július 21. San Francisco, Kalifornia (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6, Brahms: h-moll capriccio op. 76/2, Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 23–25.** 1951. július 23., 24., 25. Sacramento, Kalifornia (szóló/zenekari). Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: Scherzino op. 41/2, Dohnányi: C-dúr rapszódia op. 11/3, Beethoven: G-dúr zongoraverseny op. 58 [zongorázik]. Km.: Sacramento Symphony Orchestra. További program: Mozart: *Don Giovanni* [nyitány], Sanders: *Saturday Night*, Herbert: *Irish Rhapsody*.
- 26.** 1951. augusztus 4. San Francisco, Kalifornia (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: E-dúr szonáta op. 109, Schubert: *Moments musicaux*, Asz-dúr és f-moll op. 94/2, 3, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Liszt: *Consolation*, Desz-dúr LW A 111b, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132, Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: fisz-moll és C-dúr rapszódia op. 11/2, 3.
- 27.** 1951. október 5. Jacksonville, Florida (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: Scherzino op. 41/2, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 28.** 1952. január 11. Tallahassee, Florida (kamara). Mozart: B-dúr hegedű–zongoraszonáta K. 454, Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21, Beethoven: A-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 47. Km.: Albert Spalding (heg.).
- „B”.** 1952. január 26. San Antonio, Texas (zenekari). Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43 [nyilvános bemutató]. Km.: San Antonio Symphony (vez. Victor Alessandro), Frances Magnes (heg.).
- „C”.** 1952. február 14. New York City (Carnegie Hall) (zenekari). Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43. Km.: New York Philharmonic Symphony (vez. Dimitri Mitropoulos). További program: Schumann: Ouverture, Scherzo and Finale; Beethoven: 3. szimfónia.
- 29.** 1952. február 16. Tallahassee, Florida (zenekari). Corelli–Glass: Sonata de Chiesa in e minor op. 1/2, Mozart: D-dúr hegedűverseny K. 218. Km.: Clinic String Orchestra, (vez. Albert Spalding, Karl Kuersteiner). További program: további kisebb művek. „Faculty String Clinic”.
- 30.** 1952. február 19. Miami, Florida (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 31.** 1952. február 25. Tallahassee, Florida (zenekari). Zachara: E-dúr zongoraverseny op. 30, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.b [vezényel]. Km.: State Symphony of Florida, Robert Sedore (vez.), Francisek Zachara (zong.). További program: Händel: D-dúr Ouverture, Csajkovszkij: *Rómeó és Júlia*. „Sponsored by Tallahassee Junior Chamber of Commerce”.



- 32.** 1952. február 28. Lancaster, Ohio (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Schubert: *Moments musicaux* Asz-dúr és f-moll, op. 94/2, 3, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3, Dohnányi: Burletta op. 44/1 [bemutató], Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 33.** 1952. március 3. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2, Dohnányi: *Winterreigen* – *Sphärenmusik* op. 13/5, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi–Strauss: *Schatz-Waltzer* op. nélk.
- 34.** 1952. március 4. New Concord, Ohio (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 35.** 1952. március 9. Athens, Ohio (zenekar). Couperin-Milhaud: *La Sultane* – Nyitány és Allegro op. 220, Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik], Mozart: *Kis éji zene* K. 525, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.b [vezényel]. Km.: Ohio University Symphony Orchestra (vez. DeForest W. Ingerham).
- 36.** 1952. március 12. Athens, Ohio (kamara). Brahms: d-moll (3.) hegedű–zongoraszonáta op. 108, Schubert: a-moll hegedű–zongoraszonáta D 385, Beethoven: A-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 47. Km.: Frances Magnes (heg.).
- 37.** 1952. március 21. Tallahassee, Florida (szóló). Beethoven: *Andante favori* WoO 57, Beethoven: c-moll szonáta op. 111, Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1, Brahms: g-moll rapszódia op. 79/2, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2 [bemutató], Dohnányi–Strauss: *Schatz-Waltzer* op. nélk.
- 38.** 1952. július 17. Nashville, Tennessee (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Dohnányi: Scherzino op. 41/2, Dohnányi: *Cascades* op. 41/4, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 39.** 1953. január 16. Tallahassee, Florida (kamara). Bach: E-dúr (hegedű–zongora) szonáta BWV 1016, Beethoven: G-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 96, Brahms: d-moll hegedű–zongoraszonáta op. 108. Km.: Albert Spalding (heg.).
- 40.** 1953. január 30. Tallahassee, Florida (zenekar). Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83 [vezényel]. Howard Silberer (zong.). További program: Csajkovszkij: 5. szimfónia. Bizonyos források szerint ezt is Dohnányi vezényeli. „Pre-commencement concert by the University Symphony honoring Ella Scoble Opperman, Dean Emerita of the School of Music”.
- 41.** 1953. február 9. Tallahassee, Florida (zenekari). Beethoven: 3. *Leonóra*-nyitány op. 72b, Beethoven: Hegedűverseny. Km.: State Symphony of Florida, Albert Spalding (heg.). További program: Liszt: *2. magyar rapszódia*, Liszt: *Szerelmi álmok*, Rimszkij-Korszakov: *Seherezáde – Bagdadi ünnep*. Egyes források szerint Dohnányi csak a Beethoven-hegedűversenyt, mások szerint a Beethoven-nyitányt is vezényli.
- 42.** 1953. február 14. Tallahassee, Florida (zenekar). Corelli: Concerto Grosso op. 6/8. Km.: Clinic String Orchestra, Dorothy Rearick (heg.). További program: Händel-Dunhill: 5 darab vonószekarra, Beriot: G-dúr hegedűverseny op. 76, Volkmann: F-dúr szerenád op. 63, Bartók: 3 román tánc „Faculty String Clinic”.
- 43.** 1953. március 3. Jacksonville, Florida (szóló). Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* BWV 903, Beethoven cisz-moll szonáta op. 27/2, Schubert: *Moments musicaux* Asz-dúr és f-moll op. 94/2, 3, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3, Dohnányi: *Cascades* op. 41/4, Dohnányi: Ländler op. 41/5, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2, Dohnányi–Delibes: *Coppelia*-keringő op. nélk.

44. 1953. március 18. Lawrence, Kansas (szóló). Beethoven: C-dúr polonéz op. 89, Beethoven: E-dúr szonáta op. 109, Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1, Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
45. 1953. március 19. Lawrence, Kansas (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Dohnányi: *Winterreigen – Sphärenmusik és Valse aimable* op. 13/5, 6, Dohnányi: *Capriccio* op. 23/3.
46. 1953. március 23. Lawrence, Kansas (zenekari). Beethoven: 3. szimfónia op. 55. Km.: Kansas University Symphony (vez. Russel L. Wiley), Eugene Johnson (fuvola). További program: Berlioz: *Római karnevál*-nyitány, Mozart: G-dúr fuvalaverseny, Strauss: *Till Eulenspiegel*.
47. 1953. április 9. Atlantic City, New Jersey (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik], Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36. Km.: Atlantic City Symphony Orchestra (vez. Van Lier [Leer?] Lanning). További program: Beethoven: III. *Leonóra*-nyitány, Frescobaldi: *Toccata*, Mozart: *Haffner*-szimfónia.
48. 1953. április 28., délelőtt. Athens, Ohio (kamara). Brahms: A-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 100, Brahms: *Prelude et Gavotte en forme de Rondeau* [?], Beethoven: *Andante favori* WoO 57, Schubert: h-moll rondó D 895. Km.: Albert Spalding (heg.).
49. 1953. április 28., délután. Columbus, Ohio (kamara). Beethoven: G-dúr hegedű–zongoraszonáta op. 96, Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21, Brahms: d-moll hegedű–zongoraszonáta op. 108. Km.: Albert Spalding (heg.). A sajtó értesülései szerint másoron volt még: Schubert: h-moll rondó D 895.
50. 1953. április 30. Athens, Ohio (kamara). Mozart: B-dúr hegedű–zongoraszonáta K. 378, Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21, Franck: A-dúr hegedű–zongoraszonáta M 8. Km.: Albert Spalding (heg.).
51. 1953. május 3. Athens, Ohio (zenekari). Beethoven: C-dúr mise op. 86, Beethoven: *Karfantázia* op. 80 [vezényel]. Km.: [Ohio] University Choir (karig. Karl Ahrendt), [Ohio] University Symphony Orchestra (zeneig. DeForest W. Ingerham), Joy Hazelrigg (zong.), Betty Dando Stewart (S), Helen Friend (A), Hollace E. Arment (T), Bertram Rowe (B).
52. 1953. július 28. San Francisco, Kalifornia (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25. Km.: San Francisco „Pop” Concerts’ Symphony Orchestra (vez. Arthur Fiedler), Ludwig Altman (org.). További program: Mozart: Orgonaverseny; Marco Enrico Bossi: Orgonaverseny.
53. 1953. november 2. Tallahassee, Florida (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]. Km.: State Symphony of Florida (vez. Karl Kuersteiner). További program: Csajkovszkij: 4 szimfónia, Mozart: *Szöktetés*-nyitány. „Florida State Music Teachers Association. 19<sup>th</sup> Annual Convention”.
54. 1953. november 9. New York City (Carnegie Hall) (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]. Km.: National Orchestral Association (vez. Leon Barzin). További program: Cherubini: *Anacreon*-nyitány, Berezowsky: 1. szimfónia, Hindemith: *Symphony Metamorphoses On Themes of Weber*.
55. 1953. november 10. Hartford, Connecticut (szóló). Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21. Km.: Urbán Béla (heg.), Lenom Quartet: Carl Bergner (fuv.), Melvin Berman (ob.), William Goldstein (kl.), Gerald Marks (fg.). További program: Beethoven: Klarinét–fagott duó, Mozart: *Ah dirai-je vous* (kvartettel) – Dohnányi tiszteletére. „At Home Series; in Mr&Mrs Charles McDonough’s home (796, Prospect Avenue)”.
56. 1954. január 8. Tallahassee, Florida (kamara). Mozart: D-dúr szonáta K. 448, Schumann: Andante és variációk op. 46 [két gondolkás–kürtös változat], Brahms: Magyar táncok 2., 7., 17. WoO 1, Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a. Km.: Edward Kilényi (zong.), Owen Sellers, Harriet Heimert (gka.), Joseph White (kürt).

- 57.** 1954. január 25. Palm Beach, Florida (szóló). Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53, Schubert: *Moments musicaux* Asz-dúr és f-moll op. 94/2, 3, Liszt: *Valse impromptu* LW A 84/c, Liszt: *Consolation*, Desz-dúr LW A 111b, Liszt: E-dúr legenda LW A 219/2, Dohnányi: Variációk egy magyar népdalra op. 29, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2, Dohnányi–Strauss: *Schatz-Waltzer* op. nélk.
- 58.** 1954. február 21. Athens, Ohio (zenekari). Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47 [bemutató]. Km.: Ohio University Symphony Orchestra (vez. Karl Ahrendt). További program: Händel–Beecham: *Suite for Orchestra* „*The Faithful Shepherd*”, Schubert: *Befejezetlen szimfónia*, Bergsma: *Paul Bunyan Suite*.
- 59.** 1954. február 28. Athens, Ohio (szóló). Mozart: c-moll fantázia K. 475, Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3, Schubert: f-moll impromptu D 935, Schubert: Gesz-dúr impromptu D 899, Chopin: g-moll ballada op. 23, Dohnányi: *Humoreszkek* – Pavane op. 17/3, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2, Dohnányi: Gavotte és Musette op. nélk, Dohnányi: h-moll capriccio op. 2/4.
- 60.** 1954. április 19. Tallahassee, Florida (szóló). Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*. A koncert 2. felében km.: University Singers (vez. Wiley L. Housewright).
- 61.** 1954. június 7. Tallahassee, Florida (kamara). Schubert: f-moll fantázia op. 103, Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35, Brahms: Magyar táncok 1., 11., 4., 3., 6. WoO 1, Dohnányi: *Valse de fête & boîteuse* op. 39.a. Km.: Edward Kilényi (zong.).
- 62.** 1954. június 12. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: C-dúr polonéz op. 89, Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: *Cascades* op. 41/4, Dohnányi: *Cloches* op. 41/6, Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132.
- 63.** 1954. október 27. Toledo, Ohio (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]. Km.: Toledo Orchestra (vez. Wolfgang Stresemann). További program: Glinka: *Ruszlán*-nyitány, Dvořák: 4. szimfónia, Liszt: 1. [13.] rapszódia.
- 64.** 1954. november 4. Chicago, Illinois (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]. Km.: Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). További program: Mendelssohn: *Szerencsés hajózás*-nyitány, Brahms: 3. szimfónia.
- 65.** 1954. november 5., délután. Chicago, Illinois (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]. Km.: Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). További program: Mendelssohn: *Szerencsés hajózás*-nyitány, Brahms: 3. szimfónia.
- 66.** 1954. november 9. délután. Chicago, Illinois (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]. Km.: Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). További program: Mendelssohn: *Szerencsés hajózás*-nyitány, Brahms: 3. szimfónia, Roussel: 2. szvit a *Bacchus és Ariane* balettből.
- 67.** 1954. november 9. [?]. Athens, Ohio (zenekari). Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47. Km.: Ohio University Symphony [Dohnányi vezényel?]. További program: Hanson: 2. szimfónia, Barber: Adagio vonósokra, Gluck: *Alceste* – ária.
- 68.** 1954. december 10. Tallahassee, Florida (kamara). Schubert: *Grande Marche* [?], Brahms: Magyar táncok 17., 7., 6. WoO 1. Km.: Edward Kilényi (zong.).
- 69.** 1954. december 20. Milwaukee, Wisconsin (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]. Km.: Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). További program: Prokofjev: *Klasszikus szimfónia*, Mendelssohn: *Skót szimfónia*.
- 70.** 1955. január 10. Tallahassee, Florida (kamara). Bach: C-dúr zongoraverseny BWV 1061 [?], Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35, Debussy–Ravel: *Fêtes*, Rachmanyinov: Romance, Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a. Km.: Edward Kilényi (zong.). „Formal dedication of the James D. Westcott Auditorium, dedicatory address by Governor LeRoy Collins”.
- 71.** 1955. február 15. St. Louis, Missouri (kamara). Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35, Brahms: 3 magyar tánc WoO 1, Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a. Km.: Edward Kilényi (zong.).

- 72.** 1955. április 16. Grand Forks, Észak-Dakota (zenekari). Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47. Km.: Grand Forks Symphony Orchestra (vez. Leo M. Haesle), Roy Schuessler (bar.). További program: Massenet: *Phaedre*-nyitány, Mozart: *Prágai szimfónia*, Smetana: *Eladott menyasszony* – részlet.). A sajtó szerint a dátum április 17.
- 73.** 1955. április 19. Grand Forks, Észak-Dakota (szóló). Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6, Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Liszt: *Consolation*, Desz-dúr LW A 111b, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: Ländler op. 41/5, Dohnányi: *Cloches* op. 41/6, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 74.** 1955. május 1. Athens, Ohio (szóló). Bach: *Olasz koncert* BWV 971, Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Chopin: C-dúr mazurka op. 56/2, Brahms: Esz-dúr intermezzo op. 117/1, Brahms: h-moll capriccio op. 76/2, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 75.** 1955. május 7. Athens, Ohio (zenekari). Haydn: *Teremtés* Hob. XXI:2. Km.: Ohio University Orchestra & Chorus, Esther Noble, Helen Lendford Thomas (S), Alexander Lewis (T), David Noble (Br), George Muns (B).
- 76.** 1955. május 10. Athens, Ohio (kamara). Brahms: e-moll gordonka–zongoraszonáta op. 38, Beethoven: F-dúr gordonka–zongoraszonáta op. 102/1, Dohnányi: b-moll gordonka–zongoraszonáta op. 8. Km.: Maurice Eisenberg (gka.).
- 77.** 1955. augusztus 7. Brevard, Észak-Karolina (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]. Km.: Transylvania Music Camp Faculty and Staff Orchestra (vez. James Christian Pfohl).
- 78.** 1955. november 8. Rome, Georgia (szóló). Mozart: c-moll-fantázia K. 475, Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29, Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4, Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2, Dohnányi: Capriccio op. 23/3, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 79.** 1955. november 16. Madison, Wisconsin (szóló). Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2, I. tétel, Beethoven: A-dúr szonáta op. 101, I. tétel, Beethoven: E-dúr szonáta op. 109, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*, Dohnányi: Scherzino op. 41/2, Dohnányi: Pastorale op. nélk., Dohnányi: Burletta op. 44/1, Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2. Lecture-recital: „Romanticism in Beethoven”.
- 80.** 1955. november 18. Madison, Wisconsin (kamara). Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26, Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21. Km.: Pro Arte Quartet, Leo Steffens (zong.); Gunnar Johansen (zong.), Albert Rahier (heg.). További program: Dohnányi: 3. vonósnégyes op. 33.
- 81.** 1955. november 20. Madison, Wisconsin (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]. Km.: University of Wisconsin Symphony (vez. Richard C. Church). További program: Dohnányi: *Ruralia Hungarica* 32.b, Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36, Dohnányi: *Valse sentimentale* op. 39.a. A hangfelvételen az *Amerikai rapszódia* szerepel a *Ruralia Hungarica* helyett.
- 82.** 1955. november 21. Madison, Wisconsin (kamara). Mozart: D-dúr szonáta K. 448, Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35, Schubert: f-moll fantázia D 940, Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a. Km.: Edward Kilényi (zong.).
- 83.** 1956. január 10. Tucson, Arizona (szóló). Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Beethoven: G-dúr zongoraverseny [zongorázik]. Km.: Tucson Symphony Orchestra (vez. Balázs Frigyes). További program: Barber: Adagio, Haydn 45. szimfónia. Rádás Beethoven: *Andante Fanciulli*.
- „D”** 1956. január 16. Wichita Falls, Texas (zenekari). Dohnányi: *Stabat Mater* op. 46 [bemutató]. Km.: Wichita Falls Symphony Orchestra (vez. Dániel Ernő), Denton Boy Choir (George Bragg), Modern Choir of Texas State College for Women (J. W. Eberly), Clarke Mullen (zong.). További program: Mozart: *Kis éji zene*, Mozart: d-moll zongoraverseny K. 466, Sibelius: *Finlandia*.

- 84.** 1956. január 18. Birmingham, Alabama (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25, Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36 [vezényel és zongorázik]. Km.: Birmingham Symphony Orchestra (vez. Arthur Bennet Lipkin). További program: Beethoven: 1. szimfónia; Borogyin: Poloveci táncok.
- „E”.** 1956. február 29. Tallahassee, Florida (zenekari). Dohnányi: *Pierette fátyola* – Keringő op. 18. Km.: Minneapolis Symphony (vez. Doráti Antal). További program: Brahms: 1. szimfónia.
- 85–86.** 1956. március 9. és [vagy?] 10. Tallahassee, Florida (kamara). Brahms: f-moll kétzongorás szonáta op. 34.b, Brahms: Haydn-variációk op. 56.b, Brahms: *Liebeslieder* op. 52.a. Km.: Edith Kaup, Phyllis De Kalb, Walter James, Robert Farrall (ének); Edward Kilényi (zong.).
- 87.** 1956. április 15. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27. no. 2, Mozart: A-dúr szonáta K. 300i, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Chopin: E-dúr noktürn op. 62/2, Liszt: *13. magyar rapszódia*. Ráadás: Liszt: *Consolation*, *Desz-dúr*, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
- 88.** 1956. április 22. Athens, Ohio (zenekari). Mozart: Esz-dúr zongoraverseny K. 271, Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503 [zongorázik]. Km.: Ohio University Symphony Orchestra (vez. Karl Ahrendt).
- 89.** 1956. április 27. Tallahassee, Florida (zenekari). Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503 [zongorázik]. Km.: Florida State University Symphony (vez. Robert Sedore).
- 90.** 1956. május 16. Grand Forks, Észak-Dakota (szóló). Mozart: c-moll fantázia K. 475, Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80, Dohnányi: *Burletta* op. 44/1, Dohnányi: *Noktürn „Cats on the roof”* op. 44/2, Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132.
- 91.** 1956. július 3. Tallahassee, Florida (kamara). Brahms: a-moll trió op. 114, Brahms: f-moll szonáta op. 120, Beethoven: B-dúr trió op. 11. Km.: Harry Schmidt (kl.), Owen Sellers (gka.).
- 92.** 1956. július 27. Tallahassee, Florida (kamara). Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1. Km.: Faculty Quartet: Robert N. Sedore (heg.), Donald E. Michel (heg.), Thomas J. Stone (br.), Owen Sellers (gka.). További program: Ravel: Trió. „Southeastern Music Workshop”.
- „F”.** 1956. augusztus 21. Edinburgh, Nagy-Britannia (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]. Km.: BBC Scottish Orchestra (Ian Whyte). További program: Fauré: *Masques et bergamasques*, Smetana: *Moldva*.
- „G”.** 1956. augusztus 23. Edinburgh, Nagy-Britannia (kamara). Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26. Km.: New Edinburgh Quartet – Robert Cooper (heg.), Anne Crowden (heg.), Christopher Martin (br.), Joan Dickson (gka.). További program: Beethoven: F-dúr vonósnyégyes op. 18/1.
- „H”.** 1956. augusztus 26. Edinburgh, Nagy-Britannia (szóló). Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21, Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.c. Km.: Campoli (heg.). További program: Mozart: Hegedű–zongoraszonáta [?].
- 93.** 1956. október 11. Pensacola, Florida (zenekari). Beethoven: C-dúr zongoraverseny op. 15 [zongorázik]. Km.: Greater Pensacola Symphony Orchestra (vez. John T. Venettozzi). További program: Brahms: 1. szimfónia.
- 94.** 1956. november 12. Orange, New Jersey (zenekari). Beethoven: C-dúr zongoraverseny op. 15, Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]. Km.: New Jersey Symphony Orchestra (vez. Samuel Antek). További program: Bach: c-moll passacaglia [?], Debussy: *Egy faun délutánja*.
- 95.** 1956. november 13. Upper Montclair, New Jersey (zenekari). Beethoven: C-dúr zongoraverseny op. 15 [zongorázik], Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25. Km.: New Jersey Symphony Orchestra (vez. Samuel Antek). További program: Bach: c-moll passacaglia [?]; Debussy: *Egy faun délutánja*.

- 96.** 1957. január 15. Tallahassee, Florida (szóló). Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.a [Kilényi zongorázik], Liszt: *Consolation*, Desz-dúr [Dohnányi zongorázik] LW A 111b, Liszt: *13. magyar rapszódia* [Dohnányi zongorázik] LW A 132, Brahms: Magyar táncok WoO 1, Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre BB 115 [vezényel]. Km.: Edward Kilényi, John Boda (zong.), Robert Briggs, Ramon E. Meyers, David Ward-Steinmann (ütők). „Benefit Concert for Hungarian Scholarship Foundation”.
- 97.** 1957. január 21. Tallahassee, Florida (zenekari). Schumann: a-moll zongoraverseny op. 54 [vezényel]. Km.: Florida State University Symphony. Bizonyos források szerint a szolista Frederic Kirchberger (zong.), mások szerint Edward Kilényi (zong.).
- 98.** 1957. február 17. Tallahassee, Florida (kamara). Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre BB 115 [vezényel]. Km.: Edward Kilényi, John Boda (zong.), Robert Briggs, Ramon E. Meyers, David Ward-Steinmann (ütők).
- 99.** 1957. március 12. Minneapolis, Minnesota (szóló). Beethoven: C-dúr polonéz op. 89, Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3, Beethoven: c-moll szonáta op. 111, Beethoven: C-dúr szonáta op. 53.
- „I”.** 1957. március 15. Minneapolis, Minnesota (zenekari). Dohnányi: 2. szimfónia op. 40 [a 2. verzió bemutatója]. Km.: Minneapolis Symphony (vez. Doráti Antal), Zino Francescatti (heg.). További program: Rossini: *Il Signor Bruschino*-nyitány; Beethoven: Hegedűverseny.
- 100.** 1957. március 26. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3, Dohnányi: Variációk egy magyar népdalra op. 29, Dohnányi: Gavotte és Musette op. nélkül, Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36, Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4.
- 101.** 1957. március 31. Athens, Ohio (kamara). Dohnányi: b-moll gordonka–zongoraszonáta op. 8, Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongoraszonáta op. 21, Dohnányi: c-moll zongoraoötös op. 1. Km.: Christine Ahrendt (heg.), Leighton Conkling (gka), Karl Ahrendt (heg.), Sally Comin (br.).
- 102.** 1957. június 11. Tallahassee, Florida (kamara). Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre BB 115 [vezényel].
- 103.** 1957. október 23. Buffalo, New York (zenekari). Dohnányi: fisz-moll szvit 1 és 4. tétel op. 19, Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25, Liszt: *Les Préludes* LW G 3, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.b, Berlioz: *Rákóczi-induló* [vezényel és zongorázik]. Km.: Buffalo Philharmonic Orchestra (vez. Willis Page). További program: Amerikai himnusz, Magyar himnusz, Berzsenyi: Prayer for the country [vers], Rózsavölgyi Márk–Fridl Frigyes: First Hungarian Circle Dance (Actio Hungarica Dance Group). „Special Commemorative Concert”.
- 104–105.** 1957. november 1., 2. Cincinnati, Ohio (zenekari). Beethoven: c-moll zongoraverseny op. 37 [zongorázik]. Km.: Cincinnati Symphony Orchestra (vez. Thor Johnson). További program: John Larkin: *Mass for the Popes*.
- 106.** 1957. november 15. Minneapolis, Minnesota (zenekari). Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503 [zongorázik]. Km.: Minneapolis Symphony (vez. Doráti Antal), Christopher Lauba, Frank Winsor (kürt). További program: Telemann: Versenymű két kürtre, Dohnányi: 2. szimfónia op. 40 [a 3. verzió bemutatója].
- 107.** 1958. január 13. Tallahassee, Florida (zenekari). Mozart: c-moll zongoraverseny K. 491 (Dohnányi cadenzájával), Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [vezényel]. Km.: Florida State University Symphony, Catherine A. Smith (zong.).
- „J”.** 1958. január 24. Tallahassee, Florida (kamara). Mozart: B-dúr hegedű–zongora-szonáta K. 454, Beethoven: F-dúr hegedű–zongora-szonáta op. 24, Dohnányi: cisz-moll zongora–hegedű szonáta op. 21. Km.: Zathureczky Ede (heg.). Magán előadás Dohnányi otthonában („private performance”).
- „K”.** 1958. január 25. Tallahassee, Florida (kamara). Franck: A-dúr hegedű–zongora-szonáta M 8, Mozart: G-dúr hegedű–zongora-szonáta K 293a, Schumann: d-moll hegedű–zongora-szonáta op. 121. Km.: Zathureczky Ede (heg.). Magán előadás Dohnányi otthonában („private performance”).

„L”. 1958. január 29. Tallahassee, Florida (kamara). Mozart: B-dúr hegedű–zongora-szonáta K. 317d, Beethoven: c-moll hegedű–zongora-szonáta op. 30/2, Dohnányi: cisz-moll zongora–hegedű-szonáta op. 21, Beethoven: A-dúr hegedű–zongora-szonáta op. 47, Mozart: e-moll hegedű–zongora-szonáta K. 300c. Km.: Zathureczky Ede (heg.). Magán előadás Dohnányi otthonában („private performance”).

**108.** 1958. február 20. Tallahassee, Florida (kamara). Brahms: f-moll zongoraötös op. 34, Dohnányi: Szextett op. 37. Km.: Robert Sedore, Donald Michael (heg.), Eugene Crabb (br.), Owen Sellers (gka.), illetve Harry Schmidt (kl.), Joseph White (kürt). „Inaugural program for Robert Manning Storzler, president of FSU”.

**109.** 1958. március 17. Tallahassee, Florida (zenekari). Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83 [vezényel]. Km.: Florida State University Symphony, Paul Parmelee (zong.).

**110.** 1958. április 15. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: c-moll szonáta op. 13, Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1, Chopin: cisz-moll scherzo op. 39, Dohnányi: Sarabande és Menüett op. 24/4, 5, Dohnányi: Pavane op. 17/3, Dohnányi: Capriccio op. 23/3, Dohnányi: *Cascades* op. 41/4. Rádás: Dohnányi: *Ruralia hungarica* [–Adagio op. 32/6].

**111.** 1958. április 27. Athens, Ohio (zenekari). Dohnányi: *Stabat Mater* op. 46, Brahms: Rapszódia op. 53 [?], Bruckner: *Te Deum* WAB 45. Km.: Marlene Bumgardner, Olive Frederick, Patricia Sohles (ének), University Chorus (John Bergsagle), University Orchestra (Karl Ahrendt), Glee Clubs (Evangeline Merritt, Philip Peterson), Myfanwy Evans, Margaret Stephenson, Oma Galloway, James Lochary (ének).

**112.** 1958. október 24. Buffalo, New York (szóló/zenekar). Dohnányi: Variációk egy magyar népdalra op. 29, Liszt: *13. magyar rapszódia*. Km.: Buffalo Symphony Orchestra [?] (vez. Joseph Wincenc). További program: Hubay-, Keller Béla- és Brahms-művek.

**113.** 1959. január 12. Tallahassee, Florida (zenekari). Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny op. 73 [vezényel]. Km.: Joseph Running (zong.).

**114.** 1959. február 8. Miami, Florida (zenekari). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42. Km.: University of Miami Symphony (vez. Fabien Sevitzyk). További program: Sibelius: 2. szimfónia, Respighi: *Belfagor*-nyitány.

**115.** 1959. február 9. Miami, Florida (zenekar). Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42. Km.: University of Miami Symphony (vez. Fabien Sevitzyk). További program: Sibelius: 2. szimfónia, Respighi: *Belfagor*-nyitány.

**116.** 1959. március 24. Tallahassee, Florida (szóló). Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1, Beethoven: 6 variáció op. 76, Schubert: Fantázia-szonáta D 894, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.

**117.** 1959. április 19. Athens, Ohio (szóló). Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1, Beethoven: 6 variáció op. 76, Schubert: Fantázia-szonáta D 894, Schubert–Dohnányi: *Valses nobles* op. nélk., Dohnányi: *Humoreszkek* – Fuga op. 17/5, Dohnányi: Scherzino op. 41/2.

**118.** 1959. április 26. Athens, Ohio (zenekari). Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83, Brahms: 2. szimfónia op. 73 [vezényel]. Km.: Eugene Jennings (zong.).

**119.** 1959. május 25. Tallahassee, Florida (kamara). Mozart: D-dúr szonáta K. 375a, Schumann: Andante és variációk op. 46, Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a. „Dedicating two concert grand pianos, a gift from a friend of the University”.

**120.** 1959. augusztus 3. Tallahassee, Florida (kamara). Mozart: D-dúr szonáta K. 448, Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35, Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a. Km.: Edward Kilényi (zong.).

**121.** 1959. október 22. Atlanta, Georgia (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik], Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19 [vezényel]. Km.: Atlanta Symphony (vez. Henry Sopkin). További program: Abert–Bach: cisz-moll prelúdium, Hanson: 5. szimfónia.

**122.** 1959. október 23. Atlanta, Georgia (zenekari). Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik], Dohnányi: *fisz-moll szvit* op. 19 [vezényel]. Km.: Atlanta Symphony (vez. Henry Sopkin). További program: Abert–Bach: *cisz-moll prelúdium*, Hanson: 5. szimfónia.

**123.** 1959. október 30. Tallahassee, Florida (zenekari). Brahms: *B-dúr zongoraverseny* op. 83 [vezényel]. Km.: Florida State University Symphony, Eugene Jennings (zong.).

**124.** 1959. november 9. Tallahassee, Florida (kamara). Dohnányi: *cisz-moll hegedű–zongoraszonáta* op. 21. Km.: Urbán Béla (heg.).

**125.** 1960. január 18. Tallahassee, Florida (zenekari). Beethoven: *G-dúr zongoraverseny* op. 58 [vezényel]. Km.: Florida State University Symphony, Edward Thaden (zong.).



## 3.

## Dohnányi amerikai hangversenyeinek helyszínei (1949. november–1960)



Athens, Ohio	26.	Minneapolis, Minnesota	35.
Atlanta, Georgia	7.	Nashville, Tennessee	15.
Atlantic City, New Jersey	20.	New Concord, Ohio	29.
Birmingham, Alabama	9.	New York (Carnegie Hall)	23.
Brevard, É.-Karolina	14.	Oklahoma City, Oklahoma	12.
Buffalo, New York	24.	Orange, New Jersey	21.
Charleston, Dél-Karolina	6.	Palm Beach, Florida	3.
Chicago, Illinois	32.	Pensacola, Florida	5.
Cincinnati, Ohio	27.	Rome, Georgia	8.
Columbus, Ohio	30.	Sacramento, Kalifornia	19.
Grand Forks, É.-Dakota	36.	San Antonio, Texas	10.
Hartford, Connecticut	25.	San Francisco, Kalifornia	18.
Jacksonville, Florida	4.	St. Louis, Missouri	16.
Lancaster, Ohio	28.	Tallahassee, Florida	1.
Lawrence, Kansas	17.	Toledo, Ohio	31.
Madison, Wisconsin	34.	Tucson, Arizona	13.
Miami, Florida	2.	Upper Montclair, New Jersey	22.
Milwaukee, Wisconsin	33.	Wichita Falls, Texas	11.

## 4.

## Dohnányi repertoárja egyesült államokbeli hangversenyein (1949. november–1960)

A 4. függelék Dohnányi amerikai előadóművészi repertoárját mutatja be. Listázza a játszott (zongorázott, illetve vezényelt) kompozíciókat és feltünteti műsorra tűzésük adatait (összesen hányszor, illetve mely koncerteken játszott, utóbbihoz lásd a 2. függelékét). A darabok első műsorra tűzésének dátuma – ahol elérhető volt – az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20. századi budapesti hangverseny-adatbázisából, valamint Kovács Ilona „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I–II. rész: 1897–1921, 1921–1944”, Csuka Béla *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943), illetve Sávoly Tamás „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I–IV. rész: 1925–1931, 1932, 1933, 1934–1936” című publikációiból származik (adataikat ld. a *Bibliográfiában*).

	Mű címe	Hány-szor	Mely koncerten játszotta	Először műsoron
<b>Szóló zongoraművek</b>				
1.	Bach: <i>Kromatikus fantázia és fuga</i> BWV 903	9	6, 9, 15, 16, 19, 20, 26, 32, 43	1899
2.	Bach: <i>Olasz koncert</i> BWV 971	1	74	1899
3.	Beethoven: c-moll szonáta op. 13	8 + 1	1, 27, 32, 38, 45, 60, 73, 110, A	1917
4.	Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 26	1	9	1917
5.	Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2	4	4, 17, 33, 43	1908
6.	Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1	2	116, 117	1899
7.	Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2	2	62, 79 (I. tétel)	1903
8.	Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3	3	59, 99, 100	1898
9.	Beethoven: C-dúr szonáta op. 53	9	15, 16, 19, 20, 22, 30, 34, 57, 99	1909
10.	Beethoven: f-moll szonáta op. 57	1	3	1905
11.	Beethoven: 6 variáció op. 76	2	116, 117	1904
12.	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89	5	3, 7, 44, 62, 99,	1899
13.	Beethoven: A-dúr szonáta op. 101, I. tétel	1	79	1903
14.	Beethoven: E-dúr szonáta op. 109	5	6, 7, 26, 44, 79	1903
15.	Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110	4	1, 13, 74, 78	1896

	Mű címe	Hány- szor	Mely koncerten játszotta	Először músorton
16.	Beethoven: c-moll szonáta op. 111	2	37, 99	1908
17.	Beethoven: 32 variáció, c-moll WoO 80	7	4, 13, 17, 33, 57, 87, 90	1901
18.	Beethoven: <i>Andante favori</i> WoO 57	2	37, 48	1899
19.	Brahms: h-moll capriccio op. 76/2	4	15, 16, 22, 74	1903
20.	Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1	3	3, 37, 44	1898
21.	Brahms: g-moll rapszódia op. 79/2	1	37	1912
22.	Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4	3	15, 16, 22	1903
23.	Brahms: Esz-dúr intermezzo op. 117/1	1	74	1899
24.	Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6	3	3, 22, 78	1899
25.	Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4	8	15, 16, 22, 37, 43, 74, 78, 100	1899
26.	Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2	2 + 1	4, 38, A	1898
27.	Chopin: g-moll ballada op. 23	1	59	1897
28.	Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29	10	4, 5, 30, 34, 38, 43, 44, 62, 73, 78	1924
29.	Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36	8	9, 15, 16, 19, 32, 74, 90, 100	1895
30.	Chopin: Asz-dúr keringő op. 42	2	15, 16	1912
31.	Chopin: cisz-moll scherzo op. 39	1	110	1924
32.	Chopin: C-dúr mazurka op. 56/2	1	74	1898
33.	Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1	8	5, 30, 34, 43, 44, 73, 78, 110	1901
34.	Chopin: E-dúr noktürn op. 62/2	1	87	1904
35.	Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3	6	3, 9, 26, 32, 43, 44	1898
36.	Dohnányi: h-moll capriccio op. 2/4	1	59	1897
37.	Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2	5	1, 6, 26, 74, 90,	1904
38.	Dohnányi: C-dúr rapszódia op. 11/3	5	6, 23, 24, 25, 26	1904
39.	Dohnányi: <i>Szférák zenéje</i> op. 13/5	3	17, 33, 45	1906
40.	Dohnányi: <i>Valse aimable</i> op. 13/6	1	45	1906
41.	Dohnányi: Pavane op. 17/3	2	59, 110	1907
42.	Dohnányi: Fuga op. 17/5	1	117	1907
43.	Dohnányi: Ária op. 23/1	1	3	1912

	Mű címe	Hány- szor	Mely koncerten játszotta	Először músorton
44.	Dohnányi: Capriccio op. 23/3	5	3, 7, 45, 78, 110	1912
45.	Dohnányi: <i>Szvit régi stílusban</i> op. 24	4	9, 15, 16, 110 [két tételle]	1914
46.	Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	6	9, 13, 15, 16, 19, 20	1916
47.	Dohnányi: f-moll koncertetűd op. 28/6	1	3	1916
48.	Dohnányi: Változatok egy magyar népdalra op. 29	3	57, 100, 112	1917
49.	Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> – Adagio op. 32/6	13	6, 7, 13, 15, 16, 19, 20, 27, 32, 38, 60, 73, 74	1924
50.	Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41	12 + 2	1, 4, 12, 13, 19, 20, 22, 30, 34, 55, 83, 87, A, H	1945
51.	Dohnányi: Scherzino op. 41/2	7	23, 24, 25, 27, 38, 79, 117	1945
52.	Dohnányi: <i>Cascades</i> op. 41/4	4	38, 43, 62, 110	1945
53.	Dohnányi: Ländler op. 41/5	2	43, 73	1945
54.	Dohnányi: <i>Cloches</i> op. 41/6	2	62, 73	1945
55.	Dohnányi: Burletta op. 44/1	10	32, 33, 37, 38, 44, 57, 59, 78, 79, 90	1952
56.	Dohnányi: Noktürn, <i>Cats on the roof</i> op. 44/2	9	37, 38, 43, 44, 57, 59, 78, 79, 90	1952
57.	Dohnányi: Gavotte és Musette op. nélk.	2	59, 100	1924
58.	Dohnányi: Pastorale op. nélk.	13	5, 6, 12, 23, 24, 25, 26, 27, 62, 73, 74, 78, 79	1922
59.	Dohnányi–Delibes: <i>Coppelia</i> -keringő op. nélk.	5	4, 5, 7, 12, 43	1926
60.	Dohnányi–Schubert: <i>Valses nobles</i> op. nélk.	15 + 1	1, 22, 27, 30, 32, 34, 38, 44, 60, 73, 74, 78, 79, 116, 117, A	1921
61.	Dohnányi–Strauss: <i>Schatz-Waltzer</i> op. nélk.	4	17, 33, 37, 57,	1921
62.	Haydn: f-moll variációk Hob. XVII:6	8 + 1	1, 22, 27, 30, 34, 38, 45, 73, A	1898
63.	Liszt: Desz-dúr <i>Consolation</i> LW A 111b	4	26, 57, 73, 96	1920
64.	Liszt: 13. <i>magyar rapszódia</i> LW A 132	12 + 1	4, 9, 19, 26, 30, 34, 38, 62, 87, 90, 96, 112, A	1897
65.	Liszt: E-dúr legenda LW A 219/2	2	4, 57	1899
66.	Liszt: <i>Valse impromptu</i> LW A 84/c	7	3, 9, 19, 26, 32, 44, 57	1892

	Mű címe	Hány- szor	Mely koncerten játszotta	Először músorton
67.	Mozart: A-dúr szonáta K. 300i	1	87	1916
68.	Mozart: c-moll fantázia K. 475	3	59, 78, 90	1916
69.	Schubert: <i>Moment musical</i> , Asz-dúr D 780	4	26, 32, 43, 57	1912
70.	Schubert: <i>Moment musical</i> , f-moll D 780	4	26, 32, 43, 57	1912
71.	Schubert: G-dúr fantázia-szonáta D 894	2	116, 117	1921
72.	Schubert: Gesz-dúr impromptu D 899	1	59	1918
73.	Schubert: f-moll impromptu D 935	1	59	1907
74.	Schumann: <i>Szimfonikus etűdök</i> op. 13	4	5, 6, 7, 20	1899
75.	Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2	2	44, 62	1892
<b>Kamaraművek</b>				
76.	Bach: E-dúr hegedű–zongora szonáta BWV 1016	1	39	1895
77.	Bach: C-dúr zongoraverseny (két zong.?) BWV 1061	1	70	1928
78.	Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre BB 115	3	96, 98, 102	
79.	Beethoven: B-dúr trió op. 11	1	91	1914
80.	Beethoven: F-dúr hegedű–zongora szonáta op. 24	2 + 1	28, 36, J	1899
81.	Beethoven: A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 47	2 + 1	28, 36, K	1899
82.	Beethoven: G-dúr hegedű–zongora szonáta op. 96	2	39, 49	1898
83.	Beethoven: D-dúr gordonka–zongora szonáta op. 102/2	1	76	1906
84.	Brahms: f-moll zongoraötös op. 34	1	108	1899
85.	Brahms: f-moll kétzongorás szonáta op. 34bis	2	85, 86	1918
86.	Brahms: e-moll gordonka–zongora szonáta op. 38	1	76	1910
87.	Brahms: <i>Liebeslieder</i> op. 52a	2	85, 86	
88.	Brahms: Haydn-variációk op. 56b	2	85, 86	
89.	Brahms: A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 100	1	48	1904
90.	Brahms: d-moll hegedű–zongora szonáta op. 108	3	36, 39, 49	1903
91.	Brahms: a-moll trió op. 114	1	91	1910
92.	Brahms: f-moll klarinét–zongora szonáta op. 120/1	1	91	
93.	Brahms: <i>Prelude et Gavotte en forme de Rondeau</i> [?]	1	48	
94.	Brahms: Magyar táncok (1–4, 6, 7, 11, 17) WoO 1	5	56, 61, 68, 71, 96	
95.	Debussy–Ravel: <i>Fêtes</i>	1	70	

	Mű címe	Hány- szor	Mely koncerten játszotta	Először músorton
96.	Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1	3	18, 92, 101	1895
97.	Dohnányi: Gordonka–zongora szonáta op. 8	2	76, 101	1899
98.	Dohnányi: Hegedű–zongora szonáta op. 21	7 + 3	28, 49, 50, 55, 80, 101, 124, H, J, L	1912
99.	Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26	1 + 1	80, G	1914
100.	Dohnányi: Szextett op. 37	3	8, 18, 108	1935
101.	Dohnányi: <i>Suite en valse</i> op. 39a	7	56, 70, 71, 82, 100, 119, 120	1954
102.	Franck: A-dúr hegedű–zongora szonáta M 8	1 + 1	50, K	1909
103.	Mozart: B-dúr hegedű–zongora szonáta K. 317d	1 + 1	50, L	1895
104.	Mozart: D-dúr kézzongorás szonáta K. 375a	4	56, 82, 119, 120	1915
105.	Mozart: B-dúr hegedű–zongora szonáta K. 454	1 + 1	28, J	1895
106.	Rahmanyinov: Románc [?]	1	70	
107.	Saint-Saëns: Beethoven-variációk op. 35	5	61, 70, 71, 82, 120	1929
108.	Schubert: a-moll hegedű–zongora szonáta D 385	1	36	
109.	Schubert: h-moll rondó D 895	1	48	1917
110.	Schubert: f-moll fantázia D 940	2	61, 82	1928
111.	Schubert: <i>Grande Marche</i> [?]	1	68	1928
112.	Schumann: Andante és variációk op. 46	1	119	1906
113.	Schumann: Andante és variációk woo 10	1	56	1928
<b>Zenekari és versenyművek</b>				
114.	Beethoven: C-dúr zongoraverseny op. 15	3	93, 94, 95	1914
115.	Beethoven: c-moll zongoraverseny op. 37	2	104, 105	1917
116.	Beethoven: 3. szimfónia op. 55	1	46	1931 [?]
117.	Beethoven: G-dúr zongoraverseny op. 58	5	23, 24, 25, 83, 125	1897
118.	Beethoven: Hegedűverseny op. 61	1	41	1927 [?]
119.	Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny op. 73	1	113 [vezényel]	1900
120.	Beethoven: <i>Karfantázia</i> op. 80	1	52	
121.	Beethoven: C-dúr mise op. 86	1	52	
122.	Beethoven: 3. <i>Leonóra</i> -nyitány op. 72b	1	41	1930 [?]
123.	Berlioz: <i>Rákóczi-induló</i>	1	103	1930 [?]

	Mű címe	Hány- szor	Mely koncerten játszotta	Először músorton
124.	Brahms: 2. szimfónia op. 73	1	118	1929 [?]
125.	Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83	4	40, 109 [vez.], 118 [vez.], 123 [vez.]	1902
126.	Brahms: Rapszódia op. 53 [?]	1	111	
127.	Bruckner: Te Deum WAB 45	1	111	1929
128.	Corelli–Glass: Sonata de Chiesa op. 1/2	1	29	
129.	Corelli: Concerto Grosso op. 6/8	1	42	1931 [?]
130.	Couperin–Milhaud: <i>La sultane</i> (Overture, Allegro) op. 220	1	35	
131.	Csajkovszkij: 5. szimfónia op. 64	1	40	1931 [?]
132.	Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19	3	103, 121, 122	1910
133.	Dohnányi: <i>Gyermekdal-variációk</i> op. 25	14 + 1	2, 10 [vez. és zong.], 35, 53, 63, 66, 69, 84, 94, 95, 103, 107 [vez.], 121, 122, F	1914
134.	Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> op. 32b	3	31, 35, 103	1924
135.	Dohnányi: <i>Szimfonikus percek</i> op. 36	2	47, 84	1933
136.	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42	10	11, 47, 54, 64, 65, 77, 81, 112, 114, 115	1947
137.	Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43	1 + 2	21	1951
138.	Dohnányi: <i>Stabat Mater</i> op. 46	1 + 1	D, 112	1956
139.	Dohnányi: <i>Amerikai rapszódia</i> op. 47	3	58, 72, 67	1954
140.	Haydn: Teremtés Hob. XXI:2	1	75	1932 [?]
141.	Liszt: <i>Les Préludes</i> LW G 3	1	103	1928 [?]
142.	Mendelssohn: <i>Olasz szimfónia</i> op. 90	1	14	1931 [?]
143.	Mozart: D-dúr hegedűverseny K. 218	1	29	1929 [?]
144.	Mozart: Esz-dúr zongoraverseny K. 271	1	88	
145.	Mozart: c-moll zongoraverseny K. 491	1	107	
146.	Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503	3	88, 89, 106	
147.	Mozart: <i>Kis éji zene</i> K. 525	1	35	1930 [?]
148.	Schumann: a-moll zongoraverseny op. 54	1	97 [vez.]	1905
149.	Zachara: E-dúr zongoraverseny op. 30	1	31	1952

## Bibliográfia

- Affelder, Paul. „The Creativity of a Lively Octogenarian”. *High Fidelity Magazine* (1957. december), [old. nélk.].
- Ahrendt, Karl. Memoirs, 1987. október 27. Kézirat. [Hozzáférhető a ZTI Dohnányi-gyűjteményében.]
- Anderson, Betty Parker. „A Fountain FOR Youth”. [Forrás, dátum és old. nélk.]
- Baas, Alexius. „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here”. *The Capital Times* (1955. november 21.), [old. nélk.].
- Bartók Béla. „A magyarországi modern zenéről”. In Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai. 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 118–122.
- Biancolli, Louis. „Young Lady Violinist Rises to Top”. *New York World Telegram* (1952. február 15.).
- Blume, Jürgen. *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen*. München-Salzburg: Katzbichler, 1992 = *Musikwissenschaftlichen Schriften*.
- Boni, Margaret Bradford (ed.). *Fireside Book of Folk Songs*. New York: Simon and Schuster, 1947.
- Borowski, Felix. „Dohnanyi Plays With Brilliance”. *Chicago Sun-Times* (1954. november 10.), [old. nélk.].
- Bragg, George. „The Pied Pipers – Boy Choirs in America”. *The Choral Journal* 12 (1972. március), 9–11.
- Bragg, George. „The Texas Boys’ Choir’s Story”. *Etude* 71 (1953. április), 7–9.
- Bragg, George. *The Choir Parents’ Handbook*. Forth Worth: Texas Boys’ Choir, 1963.
- Breuer János (szerk.). *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Breuer János. „Az elnökharnagy. Dohnányi filharmonikusai és a kortárs zene”. *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 275–286.
- Carroll, Charles Michael. „Dohnanyi Concert Applauded”. *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.), [old. nélk.].
- Carroll, Charles Michael. „Memories of Dohnányi”. In James A. Grymes (ed.), *Perspectives on Ernst von Dohnányi* [adatait ld. alább], 233–241.
- Chase, Gilbert. *America’s Music from the Pilgrims to the Present*. New York–Toronto–London: McGraw-Hill Book Company Inc., 1955.
- Clinchy, Evans. „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi”. *The Hartford Times* (1953. november 11.), [old. nélk.].
- Cohn, Richard. „Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age”. *Journal of the American Musicological Society* 57/2 (2004. nyár), 285–324.
- Cooper, Martin (ed.). *The New Oxford History of Music. Vol. 10. The Modern Age 1890–1960*. London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1974 = *The New Oxford History of Music*.
- Csuka Béla. *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980 = Dahlhaus, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6*.
- Dalos Anna. *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007.



- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984 = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 7*.
- Danuser, Hermann–Kämper, Dietrich–Terse, Paul (Hrsg.). *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Daverio, John. *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age“*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Devich Márton. „Pódium és katedra. Beszélgetés Václav Károlyival”. *Muzsika* 45/4 (2002. április), 10–14.
- Dohnányi Ernő. „Romanticism in Beethoven’s Pianoforte Sonatas (Appendix B. Dohnányi’s Lectures at Ohio University)”. In Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 217–219.
- Dohnányi Ernő. „Sight-reading (Appendix B. Dohnányi’s Lectures at Ohio University)”. In Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 214–216.
- Dohnányi Ernő. *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetör, 1962.
- Dohnányi, Ernst von. *Message to Posterity*. Ilona von Dohnányi (transl.), Mary F. Parmenter (ed.). Jacksonville, Florida: Drew, 1960. <sup>2</sup>Dohnányi, Ernst & Ilona von. „Message to Posterity”. In *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 193–215.
- Dohnányi, Ilona von. *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- Dohnányi, Ilona von. *From Death to Life*. Tallahassee: Rose Printing Co., 1960.
- Dohnányiné Zachár Ilona. „Muzsika és küzdelem mindhalálig”. In Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetör, 1962, 41–44.
- Doráti Antal. *Egy élet muzsikája*. Gergely Pál (ford.). Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Downes, Olin. „Work By Dohnanyi Introduced Here”. *The New York Times* (1952. február 15.), [old. nélk.].
- Edler, Arnfried. *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber-Verlag: Laaber, 1982.
- Ewen, David (ed.). *The Complete Book of 20th Century Music*. Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1952.
- Ewen, David. *George Gershwin. His Journey to Greatness*. New York: The Ungar Publishing Company, <sup>2</sup>1986.
- Fazekas Gergely. „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében”. *Magyar Zene* 55/2 (2007. május), 143–181.
- Ferenczy György. „Dohnányi”. In *Pianoforte*. Budapest: Héttorony Könyvkiadó, 1989, 45–47.
- Fontaine, Paul. „Artist To Present Concert Tonight”. *The Athens Messenger* (1951. március 1.), [old. nélk.].
- Fontaine, Paul. „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music”. *The Athens Messenger* (1957. március 28.), [old. nélk.].
- Fontaine, Paul. „Dohnanyi Makes His Second Visit”. *The Athens Messenger* (1950. március 20.), [old. nélk.].
- Fontaine, Paul. „Dr. Dohnanyi’s Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”. *The Athens Messenger* (1954. március 1.), [old. nélk.].
- Fontaine, Paul. „Ernst von Dohanayi [sic] Noted Pianist Presents 7th Recital”. *The Athens Messenger* (1956. április 16.), [old. nélk.].
- Fontaine, Paul. „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”. *The Athens Messenger* (1952. március 13.), [old. nélk.].
- Földes Andor. *Emlékeim*. Budapest: Osiris Kiadó, 1995.
- Frisch, Walter. „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition”. *19th Century Music* 5/3 (1982. tavasz), 215–232.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984.

- Gaál Endre. „Cantus Vitae”. In Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 5–10.
- Gábor Ágnes–Szirányi Gábor. „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész: 1927–1938”. In *Dohnányi Évkönyv 2003* [adatait ld. alább], 327–389.
- Gábor Ágnes–Szirányi Gábor. „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. II. rész: 1938. szeptember – 1941. június”. In *Dohnányi Évkönyv 2004* [adatait ld. alább], 389–426.
- Gábor Ágnes–Szirányi Gábor. „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július – 1949. július”. In *Dohnányi Évkönyv 2005* [adatait ld. alább], 389–426.
- Gál György Sándor. *Amerikai rapszódia*. Budapest: Gondolat, 1971.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január –1898. április)”. Horváth György, Fejérvári Boldizsár, Mészáros Erzsébet (ford.). In *Dohnányi Évkönyv 2003* [adatait ld. alább], 137–250.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április”. In *Dohnányi Évkönyv 2004* [adatait ld. alább], 99–346.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek (1901–1905)”. In *Dohnányi Évkönyv 2005* [adatait ld. alább], 151–338.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek”. In *Dohnányi Évkönyv 2006/7* [adatait ld. alább], 59–302.
- Graham, Donald–Kennen, Kent Wheeler. *The Technique of Orchestration*. New Jersey: Prentice-Hall, 1952.
- Grymes, James A. (ed.). *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005.
- Grymes, James A. „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E major”. MA thesis. Florida State University, Tallahassee, 1998.
- Grymes, James A. „Ernő Dohnányi’s Revision of His Symphony in E major, op. 40”. *Studia Musicologica* 40/1–3 (1999), 71–84.
- Grymes, James A. „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”. *Music Library Association Notes* 55/2 (1998. december), 327–340.
- Grymes, James A. *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001 = *Bio-bibliographies in Music* no. 86.
- H. C. S. „Dohnanyi: Suite en valse”. *The American Record Guide* (1949).
- H. M. „Száz éve született Dohnányi Ernő (Magyar Hírek, 1977. július 30.)”. *Hernádi Lajos Emlékkönyv*. In Hernádi András (szerk.) Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2005, 210–212.
- Hallman, Milton. „Ernő Dohnányi’s Solo Piano Works”. *Journal of the American Liszt Society* 17 (1985), 48–54.
- Heinsheimer, Hans. *Fanfare for two Pigeons*. New York: Doubleday, 1952.
- Henry, Myron. „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”. *Ohio University Post* (1954. február 26.), [old. nélk.].
- Hitchcock, H. Wiley. *Music in the United States: A Historical Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1969 = Hitchcock, H. Wiley (ed.), *Prentice-Hall History of Music Series*.
- Holley, Joan. „He Writes and Teaches in a New World”. *Music and Musicians* (1955. március), 15.
- Horowitz, Joseph. „Dvořák and the New World. A Concentrated Moment”. In *Dvořák and His World*. Michael Beckerman (ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- Houk, Norman. „Dohnanyi’s Playing Belies His 80 Years”. *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.).

- Howard, John Tasker–Bellows, George Kent. *A Short History of Music in America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967 = *Apollo Editions*.
- Humphreys, Henry. „Angelic Voices in Music Hall”. *The Cincinnati Times-Star* (1957. november 2.).
- Hunt, C. B. Jr. „Hungarian Pianist Charms Peabody”. [Forrás nélkül.] (1952. július 18.), [old. nélkül.].
- Ittész Gergely. „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)”. In *Dohnányi Évkönyv 2005* [adatait ld. alább] 3–14.
- Ittész Gergely. „Nyomozási jegyzőkönyv Dohnányi-ügyben”. *Fuvolaszó* 13/40 (2004. 1.), 28–31.
- Ivanov, Miroslav. „Sinfonie »Aus der neuen Welt«”. In *Dvořák in Amerika. Auf den Spuren eines großen Musikers*. Berlin: edition q, 1998.
- Jones, Clarence. „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”. *The Florida Times-Union* (1958. október 5.), [old. nélkül.].
- Kelemen Éva. „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye”. In *Dohnányi Évkönyv 2002* [adatait ld. alább] 149–160.
- Kelemen Éva. „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (1–4. rész)”. *Muzsika* 45/8–11 (2002. augusztus–november), 6–12, 20–25, 10–16, 10–16.
- Kelemen Éva (összeáll.). *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2011.
- Kerman, Joseph–Tyson, Alan. *Beethoven*. Révész Dorrit (ford.). Budapest: Zeneműkiadó, 1986 = *Grove monográfiák*.
- Kiszely-Papp Deborah. „»Emlékkönyvemből«. Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órákor”. In *Dohnányi Évkönyv 2003* [adatait ld. alább], 27–45.
- Kiszely-Papp Deborah. „A Dohnányi Ernő Archívum első éve”. In *Dohnányi Évkönyv 2002* [adatait ld. alább], 5–23.
- Kiszely-Papp Deborah. „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken”. In *Dohnányi Évkönyv 2002* [adatait ld. alább], 161–190.
- Kiszely-Papp Deborah. „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”. In *Dohnányi Évkönyv 2004* [adatait ld. alább], 31–60.
- Kiszely-Papp Deborah. *Dohnányi Ernő*. Budapest: Mágus Kiadó, 2001 = *Magyar Zeneszerzők* 17. Angol nyelven: Kiszely-Papp, Deborah. *Ernő Dohnányi*. Budapest: Mágus Publishing, 2001 = *Hungarian Composers* no. 17.
- Kiszely-Papp, Deborah. „Discography of Ernő Dohnányi”. *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 167–180.
- Kovács Ilona. „A Dohnányi-metodika (1.)”. *Parlando* 46/4 (2004), 16–21.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”. In *Dohnányi Évkönyv 2005* [adatait ld. alább], 63–150.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1921–1944”. In *Dohnányi Évkönyv 2006/7* [adatait ld. alább], 303–360.
- Kovács Sándor. „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei”. In *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések*. Ujfalussy József (szerk.). Zeneműkiadó: Budapest, 1977, 184–198.
- Kraus, Detlef. *Johannes Brahms. Composer for the Piano*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988.
- Krehbiel, Henry–Huneker, James–Mencken, H. L.–Creelman, James. „Reviews and Criticism from Dvořák’s American Years”. In *Dvořák and His World*. Michael Beckerman (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, 157–191.
- Króó György. *Robert Schumann*. Budapest: Bibliotheca, 1958 = *Kis zenei könyvtár* 4.
- Kusz Veronika. „Szabad és »szabad« variációk Dohnányi Ernő műveiben”. *Magyar Zene* 46/4 (2008. november), 397–412.

- Kusz Veronika. „Dohnányi Ernő az utókornak. A Búcsú és üzenet”. *Magyar Zene* 52/1 (2014. február), 58–89.
- Legány Dezső (szerk). *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- L. H. S. „Second State Symphony Concert Given”. *Tallahassee Democrat* (1952. február 26.), [old. nélk.].
- Lang, Philip J. *Scoring for the Band*. Washington: Mills Music, 1950.
- Lawrence, Eleanor. „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”. *The Flutist Quarterly* 21/4 (1996. nyár), 60–66.
- Loughner, Jack. „Dohnanyi Plays Again”. *The San Francisco News* (1951. július 23.), [old. nélk.].
- Loughner, Jack. „Noted Hungarian Musician Visits S.F. for First Time in 23 Years”. *The San Francisco News* (1951. július 18.).
- Lukacs, John. *Az Amerikai Egyesült Államok XX. századi története*. Zala Tamás (ford.). Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 373–374.
- Magyarics Tamás. „A Mccarthyizmus. Boszorkányüldözés az Egyesült Államokban”. *Rubicon* 50–51 (1995/6–7), 39–42.
- Maul, John. „Dohnanyi Plays Famed Concerto. Enthusiastic Audience of 2500 Gives Composer Standing Ovation At Concert”. *The Arizona Daily Star* (1956. január 11.), [old. nélk.].
- McMahon, William. „Enthusiastic Crowd Hails Unit’s Debut”. *Atlantic City Press* (1953. április 10.), [old. nélk.].
- Mueller, John H. *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste*. Bloomington: Indiana University Press, 1951.
- Nicholls, David (ed.). *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Patterson, Betty. „Master Musician Joins FSU Faculty”. *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.), [old. nélk.].
- Pleasants, Henry. *Death of a Music? The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz*. London: Victor Gollancz, 1961.
- Pleasants, Henry. *Serious Music – And All That Jazz! An Adventure in Music Criticism*. New York: Simon and Schuster, 1969.
- Pleasants, Henry. *The Agony of Modern Music*. New York: Simon and Schuster, 1955.
- Podhradzsky Imre. „The Works of Ernő Dohnányi”. *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.
- Porreduct [Kovács Sándor]. „Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvételek, szerk. Vázsonyi Bálint, Kocsis Zoltán”. *Muzsika* 36/12 (1993. december), 48.
- Posell, Elsa Z. *American Composers*. Boston: The Riverside Press, 1963.
- Pruett, Laura Moore. „Dohnányi’s *American Rhapsody*, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World”. In *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 165–179.
- Pryor, William Lee. „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence”. In *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241.
- Magyarul: „Dohnányi Ernő Tallahasseeben. Személyes visszaemlékezés”. In *Dohnányi Évkönyv 2005* [adatait ld. alább], 15–32.
- Raven, Seymour. „Reiner Baton Masterful in Brahms 3rd Symphony”. *Chicago Daily Tribune* (1954. november 6.), [old. nélk.].
- Reno, Doris. „Pianist Dohnanyi: A Serene Artist”. [Forrás, dátum és old. nélk.]
- Ringo, John. „Music Reviews”. *Notes* 13/4 (1957. június), 445.
- Rosen, Oscar. „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival”. *The Daily Cardinal* (1955. november 22.), [old. nélk.].
- Rosinski, Walt. „Brahms Encouraged Dr. von Dohnanyi To Perform First Work at Age of 17”. *Ohio University Post* (1953. április 17.), [old. nélk.].
- Rueth, Marion Ursula. „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”. M.A. thesis. Florida State University, Tallahassee, 1962.
- Rye, Matthew. „Dohnányi: American Rhapsody”. Lemezkísérő-füzet. Chandos 9647, 1998.
- Sablosky, Irving. *American Music*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1969.

- Sagris, Hilda K. „Distinguished Pianist Opens Symphony Season”. *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.).
- Salzedo, Carlos. *Modern Study of the Harp*. New York: Schirmer, 1920.
- Samson, Jim. *The Music of Szymanowski*. London: Kahn & Averil, 1980.
- Sardella, Carlo M. „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”. *Evening Union* (1953. április 9.), [old. nélk.].
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. II. rész: 1932”. In *Dohnányi Évkönyv 2004* [adatait ld. alább], 347–388.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. III. rész: 1933”. In *Dohnányi Évkönyv 2005* [adatait ld. alább], 339–388.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1933”. In *Dohnányi Évkönyv 2006/7* [adatait ld. alább], 361–414.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931”. In *Dohnányi Évkönyv 2003* [adatait ld. alább], 251–326.
- Schipperges, Thomas. „Ernő (Ernst von) Dohnányi”. Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 5, Cov–Dz*. Kassel: Bärenreiter, 2001, 1190–1196.
- Schoenberg, Arnold. „Brahms the Progressive”. In *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Stein, Leonard (ed.). London: Faber & Faber, 1975, 398–441.
- Schönzeler, Hans-Hubert. *Dvořák*. London–New York: Marion Boyars, 1984.
- Schulhof, Belle. „Dohnányi megmentése”. *Muzsika* 31/3 (1988. március), 6–14.
- Schulhof, Belle. *Budapest–New York: Egy impresszárió a zenei világban*. Kozinn Allan (szerk.), Wiszkidenszky Márta (ford.). Budapest: Cserépfalvi, 1990.
- Schumann, Robert. *Briefe, Neue folge*. Gustav Jansen (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, <sup>2</sup>1904.
- Schwartz, Charles. *Gershwin. His Life and Music*. Indianapolis–New York: The Bobbs–Merrill Company Inc., 1973.
- Schwartz, Robert K. „Zwilich, Ellen Taaffe”. In *The New Grove*, vol. 27. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 893–894.
- Schwarz, Boris. *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. London: Robert Hale, 1983.
- Sisman, Elaine. „Variations”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 284–336.
- Skelton, Geoffrey. *Paul Hindemith. The Man Behind the Music*. London: Victor Gollanz Ltd., 1975.
- Smith, Catherine A. „Dohnányi as a Teacher”. *Klavier* 16/2 (1977. február), 16–22. <sup>2</sup> „Dohnányi as a Teacher”. In *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 243–252. Magyarul: „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár”. Kovács Ilona (ford.). *Parlando* 47/1 (2005), 14–18.
- Somfai László. „Az »Allegro barbaro« két Bartók-felvétele”. In *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 133–149.
- Somfai László. „»Per finire« Gondolatok Bartók finale-problematikájáról”. In *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 255–264.
- Somfai László. „Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései”. *Magyar Zene* 47/1 (2009. február), 3–13.
- Spalding, Albert. *A Rise to Follow*. New York: Holt & Co., 1943.
- Steinhardt, Milton. „Dohnanyi Recital”. *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.), [old. nélk.].
- Stewart, Paul Mrs. „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”. *The Pensacola Journal* (1956. október 12.), [old. nélk.].

- Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2002*.]
- Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2004*.]
- Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2005*.]
- Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2006–2007*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*.]
- Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2003*.]
- Szabadi Vilmos. „Dohnányi két hegedűversenye”. Lemezkísérő-füzet. Hungaroton HCD 31759, 1998.
- Szabolcsi Bence. „A zenei köznyelv problémái”. *Magyar Zene* 7/5 (1966. november), 451–468.
- Szepesi Zsuzsanna. „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. Dohnányi Ernő és Galafrès Elsa hagyatéka I. rész (Fond 4/1–1537)”. In *Dohnányi Évkönyv 2004*, 427–512.
- Szepesi Zsuzsanna. „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. II. rész: Galafrès Elsa hagyatéka (Fond 4/1538–2266)”. In *Dohnányi Évkönyv 2005*, 427–476.
- [Szerző nélkül.] „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi”. *The Columbus Citizen* (1953. április 29.), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „At Symphony: Dohnanyi Given Ovation”. *The Florida Flambeau* (1956. március 2.), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi”. *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „Dohnanyi Charms His Audience in Recital On Marycrest Stage”. *The Daily Times* (1949. január 21.), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „Dohnanyi is Dead. Composer was 82”. *The New York Times* (1960. február 11.), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „Dohnanyi Work To Be Presented”. *Tallahassee Democrat* (1952. február 7.), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works”. [Forrás nélkül.] (1952. február), [old. nélkül.].
- [Szerző nélkül.] „The New »American Rhapsody«”. *Columbus Sunday Dispatch* (1953. december 20.), [old. nélkül.].
- [Szerkesztő nélkül.] *The Performing Arts: Problems and Prospects. Rockefeller Panel Report on the future of theatre, dance, music in America*. New York–Toronto–London–Sydney: McGraw-Hill Book Company, 1965 = *Rockefeller Panel Reports*.
- Szlabey Melinda. „A Széher úti Dohnányi-hagyaték”. In *Dohnányi Évkönyv 2002*, 137–148.
- Tallián Tibor. „Magyar versenymű a 20. század első felében”. In *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*. Gupcsó Ágnes (szerk.). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 151–162.
- Tallián Tibor. *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981 = *Szemtől szemben*.
- Tallián Tibor. *Bartók fogadtatása Amerikában, 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Vol. 5–6*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2005.
- Thackeray, Guy. „Dohnányi’s Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«”. *Tucson Daily Citizen* (1956. január 11.), [old. nélkül.].
- Thies, Jochen. *Die Dohnanys. Eine Familien-biografie*. Berlin: Propyläen, 2004.
- Thomson, Virgil. *American Music Since 1910*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970 = *Twentieth Century Composers, vol. 1*.
- Tilford, Stephen R. „The Musical Legacy of Edward Kilenyi”. D.M. thesis. Florida State University, Tallahassee, 1999.
- Tóth Aladár. „Az alkotó Dohnányi”. In Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 35–39.

- Tovey, Donald Francis. „Dohnányi, Ernst von”. In *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, vol. 1. Walter Wilson Cobbett, Colin Mason (eds.). London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929, <sup>2</sup>1963, 327–331.
- Ujfalussy József. „Claude Debussy: Vonósnégyes”. In *A hét zeneműve, 1974/2, április–június*. Kroó György (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 101–108.
- Vallas, Léon. *Claude Debussy et son Temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932.
- Vázsonyi Bálint. „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”. In *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Bónis Ferenc (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 245–256.
- Vázsonyi Bálint. „Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959”. Lemezkísérő-füzet. Hungaroton, HCD 12085, 1993.
- Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. <sup>2</sup>Budapest: Nap Kiadó, 2002.
- Velten, Klaus. „Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg”. *Musik und Bildung* 6 (1974), 547–555.
- Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- Waldron, Ann. „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro”. *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.), [old. nélk.].
- Walker, Alan. „Dohnányi's 1956 HMV Recordings. Some Unpublished Correspondence in the EMI Archives, Hayes, Middlesex”. *The Hungarian Quarterly* 45/175 (2004. augusztus), 117–131.
- Weber, Jerome F. „Everest”. In *The New Grove*, vol. 8, 454.
- White, Chapell. „Triple-Threat Musician: Dohnanyi Draws Praise At Symphonic Debut Here”. *The Atlanta Journal* (1959. október 23.), [old. nélk.].
- Willems, Pamela J. „The Dohnanyi Collection”. *The British Museum Quarterly* 25/1–2 (1962), 3–11.
- Winkler, Alan. „XI. A háború utáni Amerika”. In *Amerika rövid történelme*. Cincotta, Howard (ed.). Békés András (ford.). US Information Service: Budapest, 2002, 292–301.
- Zachár Ilona. „... és terjesztén a szent tüzet.” *Kazinczy Ferenc élete I–II*. Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, c. 1942.
- Zachár Ilona. *Bellini*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942.
- Zachár Ilona. *Donizetti. Egy nagy zeneköltő élete*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944.
- Zimmermann, Reiner. „Vorwort”. In „Claude Debussy: Streichquartett op. 10”. Leipzig: Edition Peters, 1971, iii–ix.
- Zlatkovsky, Saul Davis. „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”. *The American Harp Journal* 19/3 (2004. nyár), 55.
- Zuck, Barbara. *A History of Musical Americanism*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.

[Internetes források]

- „American Harp Society”: [www.harpsociety.org/Publications/Journal/Index.asp](http://www.harpsociety.org/Publications/Journal/Index.asp)
- „Boychoir. Past, present and future”: [www.boychoirs.org](http://www.boychoirs.org)
- „Florida State University School of Music, Edward Kilenyi Archive: <http://www.music.fsu.edu/Quicklinks/Music-Library/Special-Collections/Personal-Collections/Edward-Kilenyi-Archive>
- „Karl Ahrendt”: [www.karlahrendt.com/](http://www.karlahrendt.com/)
- „Stabat Mater website”: [www.stabatmater.info/](http://www.stabatmater.info/)
- „US Census Bureau”: [www.census.gov](http://www.census.gov)

# Név- és tárgymutató

1956-os forradalom 74, 215–216

Abraham, Gerald 156

Affelder, Paul 103, 104

Ahrendt, Karl 38, 113–115, 124, 136, 146, 147

Allen, Warren D. 42, 96

Andry, Peter 153, 154, 223

Argentína 21–23, 36–37, 47–48, 132–133

Arment, Hollace E. 147

Armstrong, Elisabeth 79

Arnold, Ben 43

Athens (Egyesült Államok) 23, 29, 31, 35, 37, 40, 42, 75, 81, 83,  
86, 87, 88, 95, 98, 110, 112, 113, 120, 123, 124, 136, 138,  
139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148

Atlanta (USA) 29, 56, 78, 95

Babits Mihály 178

Bach, Johann Sebastian 71, 89, 292, 309

„Komm süßer Tod“ (BWV 478) 290

Kromatikus fantázia és fuga (BWV 903) 71, 88, 90, 101,  
125, 143

Olasz koncert (BWV 971) 71

Baker, Eleanor (Ellie) 125, 142, 148, 149, 238, 239, 242, 243,  
248, 253, 266

Baker, John Calhoun 37, 42, 43, 52, 54, 120, 144, 145, 146, 148,  
149, 220

Balázs Frigyes 45, 107

Bamert, Matthias 222

Bartók Béla 9, 47, 48, 59, 60, 61, 63, 71, 79, 80, 93, 104,  
109, 129, 156, 157, 193, 196, 221, 237, 257, 261, 264, 265,  
267, 275, 284, 288, 307, 311  
*Allegro barbaro* (BB 63) 71  
*Szvit* (op. 14, BB 70) 71  
*Tánc-szvit* (BB 86) 193

*Szabadban* (BB 89) 71

*Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (BB 115) 93

*Hegedűverseny* (BB 117) 284

6. vonósnégyes (BB 119) 311

Barzin, Leon 55, 104

Bécs (Ausztria) 21, 28, 57, 74, 142

Beethoven, Ludwig van 57, 71, 82, 88–91, 93, 101, 143,

155–157, 164, 213, 229, 275, 288, 290, 305, 164

5. (c-moll) szimfónia (op. 67) 291

9. (d-moll) szimfónia (op. 125) 213, 269

G-dúr zongoraverseny (op. 58) 57, 71, 82, 88, 89, 90, 91, 93

32 variáció (WoO 80) 110

*Andante favori* (WoO 57) 88, 109

c-moll zongoraszonáta (op. 13, „Patetikus”) 88

d-moll zongoraszonáta (op. 31/2) 109, 288

C-dúr zongoraszonáta (op. 53, „Waldstein”) 88

E-dúr szonáta (op. 109) 110

Asz-dúr szonáta (op. 110) 110

Diabelli-variációk (op. 120) 164

Bellows, George Kent 58

Berlász Melinda 9

Berlini Filharmonikusok 43

Berlioz, Hector 271

*Fantasztikus szimfónia* 271

Biancolli, Louis

Blume, Jürgen 177

Borowski, Felix 97

Böhm László 45, 217

Böszörményi Nagy Béla 45

Bragg, George 37, 123, 140–142, 163, 170, 171, 177, 188

Brahms, Johannes 48, 78, 79, 90, 91, 93, 98, 101, 114, 128, 129,  
146, 155, 156, 164, 169, 196, 200, 230, 238, 239, 242, 257,  
274, 308, 309, 316

*Német requiem* (op. 45) 169



- Akadémiai ünnepi nyitány (op. 80)* 146, 147, 200  
*g-moll zongoranégyes (op. 25)* 274  
*f-moll zongoraszonáta (op. 5)* 274  
*Händel-variációk (op. 24)* 164  
*G-dúr hegedű–zongoraszonáta (op. 78)* 109  
*A-dúr hegedű–zongoraszonáta (op. 100)* 109  
*d-moll hegedű–zongoraszonáta (op. 108)* 109  
*G-dúr rapszódia (op. 119/3)* 78  
*Esz-dúr rapszódia (op. 119/4)* 88  
 Breuer János 46, 94  
 Bülow, Hans von 290  
  
 Caldara, Antonio 177  
 Carnegie Hall (New York) 13, 55  
 Carroll, Charles Michael 14, 76, 101, 119, 123, 143, 220  
 Carter, Elliot 121  
 Charbrier, Emmanuel 128  
 Chase, Gilbert 58  
 Chopin, Frédéric 80, 88, 90, 91, 101  
     *Asz-dúr impromptu (op. 29)* 88, 89  
     *Fisz-dúr impromptu (op. 36)* 88  
     *H-dúr noktürn (op. 62/1)* 88  
 Clark, Tom C. 49  
 Clementi, Muzio 80  
 Clinchy, Evans 99  
 Cohn, Richard 311  
 Coon, Leland A. 108  
 Copland, Aaron 79, 128, 207, 217  
 Cowles, Walter 30, 42  
 Cramer, Johann Baptist 80  
  
 Csajkovszkij, Pjotr Iljics 128  
 Cserepnynin, Alekszander 80  
 Csiby József 45  
 Csuka Béla 94  
  
 Dallas (Egyesült Államok) 28  
 Dalos Anna 309  
 Dániel Ernő 28, 45, 70, 124, 141, 142  
 Daverio, John 191  
  
 Debussy, Claude 219, 242, 297, 308, 309  
     *Egy faun délutánja* 242, 308  
     *Vonósnégyes* 308  
 Del Mar, Norman 126, 142  
 Denton Civic Boy Choir 123–124, 140–142, 163, 170  
 Devich Márton 76  
 dodekafónia 229, 242–244, 258, 262–264  
 Dohnányi Ernő  
     *amerikanizmus* 215–220  
     *amerikai állampolgársága* 25–26, 215, 325  
     *amerikai sajtóreceptiója* 96–108  
     *anyagi helyzete* 29, 34–39, 59, 86  
     *a tanár* 63–82  
     *családja* 21–23, 31–34, 60–61  
     *díszdoktori címei* 58, 147  
     *egészségi állapota* 60  
     *egyetemi órabeosztása* 63–68  
     *és a forma (formálás)* 153–157, 157–163, 191–201, 223–230, 277–284  
     *és a hangfelvétel* 108–112  
     *és a hangszerelés* 188–189, 293–301  
     *és a modernizmus* 256–267  
     *és a politikai vádak* 40–43, 46–53, 133–134, 215–217  
     *és a programzene* 290–293  
     *és a szövegekifejezés* 178–186  
     *és az amerikai népdalok* 146–147, 191–194, 202–207, 219  
     *hangversenykörülményei* 22–23, 39–40, 53–57, 61, 86–87  
     *hangverseny-repertoárja* 87–90  
     *kamarapartnerei* 90–93  
     *kiadói* 121  
     *megrendelése* 132–133, 136–139, 153, 202, 266–267, 269  
     *tanítványai* 70–78  
     *vallásossága* 170–178, 188–191  
     *vízuma* 21–22, 25–26  
     *Búcsú és üzenet* 14, 26–27, 53, 68–71, 106, 117–118, 147, 173–176, 258–261, 267  
 ZENEKARI MŰVEK  
     *Amerikai rapszódia (op. 47)* 14, 31, 37, 38, 118–120, 124, 130, 134, 146, 147, 148, 153, 191–215, 217–223, 267, 315, 316, 317

*Concertino (op. 45)* 14, 118, 121, 123, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 242, 269–271, 275–279, 281, 293, 297, 299, 300, 303–313, 316

*fisz-moll szvit (op. 19)* 57, 104, 110, 209, 213, 214, 242, 270, 275, 276, 288, 296

2. *hegedüverseny (op. 43)* 14, 37, 55, 91, 103, 105, 117, 119, 121, 122, 132–135, 139, 269, 271–275, 277, 280, 281, 282, 284, 285, 288–293, 299–301, 315

*Konzertstück (op. 12)* 269, 309

*Pierette fátyla (op. 18)* 45

*Ruralia hungarica (op. 32)* 88, 109, 110, 154, 202, 270, 296

1. *szimfónia (op. 9)* 271

2. *szimfónia (op. 40)* 45, 118, 125, 142, 154, 155, 189, 190, 214, 242, 253, 290, 291, 292, 315, 317

*Szimfonikus percek (op. 36)* 54, 168, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 212, 214, 296

Ünnepi nyitány (op. 31) 169, 193, 202, 267

*Variációk egy gyermekdalra (op. 25)* 57, 104, 205, 207, 213, 214, 242, 294, 295, 297

2. *zongoraverseny (op. 42)* 55, 74, 95, 103, 104, 110, 129, 133

*Zrínyi-nyitány* 193

VOKÁLIS MŰVEK

*A vajda tornya (op. 30)* 253

*Ave Maria* 173

*Cantus vitae (op. 38)* 169, 190, 253, 291, 317

*Missa solemnis* 172, 173

*Pater noster* 173

*Stabat Mater (op. 46)* 14, 37, 45, 118, 121, 123, 124, 134, 139, 140, 142, 143, 153, 157–173, 176–178, 183, 185, 186, 188, 190, 191, 222, 223, 233, 267, 293, 315, 316, 317

*Szegedi mise (op. 35)* 173

ZONGORAMŰVEK

*Burletta (op. 44/1)* 88, 103, 110, 112, 119, 122, 127, 223, 231, 233, 235, 256, 264, 26–267, 316

*Canzonetta (op. 41/3)*

*Cloches (op. 41/6)* 190, 244

*f-moll intermezzo (op. 2/2)* 109

*Három zongoradarab (op. 23)* 223, 310

*Három zongoradarab (Three singular pieces op. 44)* 14, 74, 110, 112, 117, 119, 121, 122, 135, 139, 223

*Hat zongoradarab (op. 41)* 88, 110, 190

*Intermezzo (op. 2/3)* 154

*Koncertetűdök (op. 28)* 80, 110

*Négy rapszódia (op. 11)* 195

*Noktürn „Cats on the Roof” (op. 44/2)* 88, 110, 223, 233, 235, 256, 265

*Passacaglia zongorára (op. 6)* 244, 251

*Pavane (op. 17/3)* 109

*Perpetuum mobile (op. 44/3)* 120, , 223, 235–238, 256

*Suite en valse (op. 39a)* 93, 109, 128

*Szvit régi stílusban (op. 24)* 109

*Variációk egy magyar népdalra (op. 29)* 109, 202, 242

*Variációk és fuga G. E. témájára (op. 4)* 223, 242

*Winterreigen (op. 13)* 109, 223

KAMARA- ÉS SZÓLÓMŰVEK

*A-dúr vonósnégyes (op. 7)* 162

*Aria (op. 48/1)* 14, 120, 121, 125, 148, 149, 223, 238–242, 265, 267, 307, 308

*cisz-moll hegedű–zongoraszonáta (op. 21)* 109

*c-moll zongoraötös (op. 1)* 98, 165, 270, 305

*Cselló–zongoraszonáta (op. 8)* 162

*esz-moll zongoraötös (op. 26)* 274

*Passacaglia (op. 48/2)* 14, 120, 121, 125, 142, 148, 149, 223, 238, 241–254, 262, 264, 265, 266, 267, 316

*Szerenád (op. 10)* 165, 168, 270

*Szextett (op. 37)* 271

Dohnányi Archivum 9–10, 12

Dohnányi Frigyes 172, 309

Dohnányi Gyula (Julius) 21, 25, 29, 34

Dohnányi Ilona (Helen) 21, 25, 29

Dohnányi Mária (Mici) 14, 30, 56, 133, 134, 136, 138, 139, 163, 174, 175, 215, 221, 235, 261, 263, 310, 311

Dohnányi Mátyás 172, 173, 190

Dohnányi, Christoph von 29, 34, 258

Dohnányi, Claus von 29

Dohnányi, Ilona von lásd: Zachár Ilona

Dohnányi-kutatás 9–15

Doráti Antal 29, 45, 126, 142, 143

- Downes, Olin 299  
 Dömötör Tibor 127  
 Dukas, Paul 308  
 Dvořák, Antonín 128, 157, 172, 177, 183, 211, 317  
     *9. (e-moll) szimfónia (op. 95, „Az újvilágból”)* 211, 212, 218  
     *Stabat Mater* 157, 172, 183, 185  
 Dyckman, Martin 215
- Edinburgh International Festival 56  
 Edler, Arnfried 191  
 Eisenberg, Maurice 239  
 Eisenhower, Dwight D. 38  
 Emery, Stephen E. 72
- Faragó György 50  
 Fazekas Gergely 308  
 fejlesztő variáció 163–169, 233–235  
 Ferenczy György 50, 76  
 Ferguson, Donald 143, 154, 157, 290, 291, 292  
 Ferguson, Donald 154, 157, 290–292  
 Filharmóniai Társaság 21, 139  
 Fischer Annie 50  
 Florida State University (FSU) 9, 11, 12, 15, 23, 25, 29, 34, 39,  
     40, 41, 42, 58, 63, 64, 66, 67, 68, 71, 76, 82, 86, 90, 112,  
     121, 122, 134, 143, 145  
 Flynn, Roy 175, 176  
 Fontaine, Paul 98, 100, 105, 128, 145, 156, 227, 259, 261  
 Foster, Stephen 202, 220  
 Földes Andor 50, 76  
 Frankovszky Rudolf 46  
 Frescobaldi, Girolamo 71  
 Fridl Frigyes 45  
 Frisch, Walter 164
- Gaál Endre 14, 45  
 Gádor Ágnes 11  
 Galafrés Elsa 14, 21  
 Gédalge, André 72, 74  
 Genova (Olaszország) 21  
 Gershwin, George 128, 201  
     *Rhapsody in Blue* 201, 218, 219, 234
- Gibbons, Orlando 71  
 Ginastera, Alberto 298  
 Goethe, Johann Wolfgang 154  
 Goldstein, Leon 49, 50  
 Gombos László 10, 85  
 Göndör Ferenc 47–49, 52  
 Gruber Emma 305  
 Grymes, James A. 9, 12, 13, 14, 49, 50, 52, 82, 90, 91, 96, 118,  
     119, 121, 142, 143, 290, 292–292
- Hallmann, Milton 235, 236, 256, 257  
 Händel, Georg Friedrich 288  
     *Messias* 288  
 Harris, Roy 121, 207, 217  
 Havas Emil 47  
 Haydn, Joseph 71, 88, 89, 90, 155, 214  
     *f-moll variációk (Hob. XVII:6)* 71, 88, 90, 101, 109  
 Hazelrigg, Joy 77  
 Heinsheimer, Hans 61  
 Hernádi Lajos 50  
 Herz Ottó 126  
 Hindemith, Paul 71–73, 219, 298  
 Hitchcock, H. Wiley 58  
 Hollerung Gábor 188  
 Holley, Joan 14, 73, 74, 76, 77, 79  
 Horthy Miklós 48  
 Howard, John Tasker 58  
 Humphreys, Henry 117
- intermezzo 269–277  
 interpretáció 100–105, 112–115  
 Ittész Gergely 238  
 Ives, Burl 210  
 Ives, Charles 121
- Járdányi Pál 298  
 Jász Dezső 213  
 Jemnitz Sándor 46  
 Jennings, Lucile 123, 136, 139  
 Jeppesen, Knud 72

- Kabalevskij, Dmitrij 79, 80  
 Kazinczy Ferenc 13  
 Kelemen Éva 11, 22, 136  
 Kennan, Kent Wheeler 72  
 Kenton Egon 47  
 Kerman, Joseph 164  
 Kilényi Edward 12, 35, 36, 50, 172, 262  
 Kilgore, John 23  
 Kirn, John 22, 37, 41, 42, 52, 122, 143, 144  
 Kirn, Martha 144  
 Kiss Ferenc 50  
 Kiszely-Papp Deborah 9, 10, 12, 76, 108, 118, 119, 121, 130, 190, 224, 293, 309  
 Kitson, Charles H. 72  
 Kodály Zoltán 9, 47, 48, 50, 129, 171, 193, 221, 257, 305, 309  
     1. vonósnyégyes 308  
     *Psalmus hungaricus* 193  
 Kodály Zoltánné 49, 63  
 Kovács Ilona 10, 14, 63, 77, 82, 86  
 Kovács Sándor 105  
 Krähenbühl, David 80  
 Kraus, Detlef 274  
 Kresz Géza 24  
 Kroó György 191  
 Kuersteiner, Karl 23, 24, 25, 28, 34, 35, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 107, 108, 118  
 Kunwald Elsa 271  
  
 Laczkovich János 70  
 Lawrence, Eleanor 148, 238  
 Lawrence, Lucie 298  
 León, Juan Ponce de 117  
 Levy, Herbert Monte 52  
 Lilienthal, Mary 77, 79  
 Liszt 13. magyar rapszódia 88, 90  
 Liszt *Faust szimfónia* 214  
 Liszt Ferenc 80, 88, 90, 91, 101, 128, 177, 196, 212, 214, 220, 221, 269  
 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem lásd: Zeneakadémia  
 London (Nagy-Britannia) 57, 121, 126, 137, 142  
 Lorenz, Hermine (Fräuli) 21, 22, 25, 39  
 Loughner, Jack 70, 101  
 Lukacs, John 23, 38  
  
 Magnes, Frances 58, 91, 105, 122, 132, 133, 134, 135, 299  
 Magnes, Judah Leon 133  
 Magyar Rádió 21  
 Mahler, Gustav 214, 275  
 Manninger Vilmosné 31, 52  
 McCarthy, Joseph Raymond 215  
 McGlynn, Seàn Ernst 12, 15, 29  
 McMahon, William 54, 97, 101  
 Mendelsohn, Felix 274  
     *a-moll vonósnyégyes (op. 13)* 274  
     *Szentivánéji álom (op. 61)* 275  
 metrum 223–230  
 Miami (Egyesült Államok) 25, 27, 45, 53  
 Milhaud, Darius 219  
 Mitropoulos, Dimitri 55, 122  
 Monteux, Pierre, 100  
 Moore, Douglas 80  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 89, 93, 155, 183  
     *C-dúr fuvola–hárfaverseny (K. 297c)* 298  
     *Requiem* 183  
  
 Neslund, Douglas 188  
 New York (Egyesült Államok) 23, 25, 43, 45, 47, 48, 52, 55, 56, 57, 59, 61, 74, 85, 86, 95, 103, 104, 105, 106, 107, 119, 121, 122, 129, 135  
  
 Ohio University 23, 40, 42, 58, 68, 81, 82, 90, 91, 120, 124, 136, 143, 145  
 Oldroyd, George 72, 74  
 Orlando 27  
  
 Paderewski, Ignacy Jan 100, 105  
 Pakiser, Louis C. 52  
 Patachich Iván 298  
 Patterson, Betty 261  
 Pergolesi, Giovanni Battista 157, 170, 171, 177, 233

- Péteri Lóránt 311
- Petri Endre 50
- Phillips, Edna Rosenbaum 123, 137, 139, 293, 297–299
- Pickernel, Harriet 45
- Pleasants, Henry 262
- Podhradsky Imre 9, 119, 130, 172, 297
- Posel, Elsa Z. 58
- Poulenc, Francis 156, 177  
*Stabat Mater* 157
- Prokofjev, Szergej 71, 79
- Prout, Ebenezer 72
- Pruett, Laura Moore 211, 213, 220
- Prunyi Ilona 80
- Pryor, William Lee 14, 76, 131, 175
- Rahmanyinov, Szergej 100, 128
- Rameau, Jean-Philippe 71
- rapszódia 195–201, 220–221
- Ravel, Maurice 128
- Raven, Seymour 98
- Rayment, Malcolm 262
- Reiner Frigyes 45
- Rékai Miklós 49, 139
- Reményi János 188
- Reno, Doris 98, 258
- Ringo, John 257
- Rosinski, Walt 93
- Rossini, Gioacchino 177
- Rubinstein, Anton 100
- Rueth, Marion Ursula 12, 23, 25, 35, 53, 67, 68, 71, 108, 118,  
 119, 127, 136, 177, 220, 262
- Rye, Matthew 213
- Salzedo, Carlos 137, 297, 298
- Samson, Jim 172
- Sardella, Carlo M. 54, 70
- Sávoly Tamás 10
- Scarlatti, Domenico 71
- scherzo 269–277
- Schesventer, Robert 212
- Schipperges, Thomas 130
- Schönberg, Arnold 164
- Schönzeler, Hans-Hubert 172
- Schubert, Franz 88, 90, 91, 109, 110
- Schulhof Andor (Andrew) 23, 25, 27, 34, 35, 36, 43, 49, 50, 52,  
 55, 56, 57, 59, 60, 68, 81, 100, 121, 127, 133, 136, 137, 144,  
 175–177, 216, 217, 293
- Schumann, Robert 48, 71, 88–90, 91, 93, 128, 156, 190, 191,  
 237, 288, 310  
*Andante és variációk (op. 46)* 93  
*Az éden és a péri (op. 50)* 190, 191  
*fisz-moll szonáta (op. 11)* 288  
*Kinderszenen (op. 15)* 109  
*Szimfonikus etűdök (op. 13)* 71, 88, 101  
*Toccata (op. 7)* 237, 238
- Schwalb Miklós 50
- Schwartz, Charles 219
- Schwarz, Boris 43, 113
- Scott, Cyril 80
- Seattle (USA) 29
- Serly Tibor 50
- Sibelius, Jan 100, 143  
*Finlandia (op. 100)* 143
- Siegmeister, Elie 80
- Silberer, Howard 74
- Sisman, Elaine 164
- Sitges, Janet 77–79
- Skelton, Geoffry 219
- Smith, Catherine Anne 14, 63, 70, 74, 76, 77
- Solti György 41
- Somfai László 60, 311
- Sosztakovics, Szergej 80
- Spalding, Albert 29, 36, 43, 58, 91, 93, 99, 105, 109, 111, 113,  
 114, 115
- Steinhardt, Milton 102, 123
- Stewart, Paul 99
- Stone, Kurt 188, 296
- Strauss, Johann 128  
*Kék Duna keringő* 213
- Strauss, Richard 128, 156, 213

- Till Eulenspiegel vidám csínjei (op. 28)* 213  
*Imígyen szóla Zarathustra (op. 30)* 261
- Stravinsky, Igor 80, 261
- Strutz, Henry 263
- Sugár Jenő 50, 51
- Sz. Farkas Márta 10
- Szabolcsi Bence 156
- Szálasi Ferenc 49
- Szirányi Gábor 11
- Szymanowski, Karol 171, 177, 183  
*Stabat Mater* 171
- Takács Jenő 45, 216
- Tallahassee 12, 13, 14, 15, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,  
 32, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 45, 52, 57, 58, 60, 62, 66, 68, 76,  
 85, 86, 87, 90, 91, 93, 95, 96, 108, 110, 112, 113, 119, 120,  
 122, 123, 124, 131, 132, 134, 135, 142, 143
- Tallián Tibor 60, 61, 307
- Tansman, Alexandre 80
- Tardy László 188
- Taruskin, Richard 218
- tématranszformáció 239–242, 305–312
- Texas Christian University 23, 37, 141
- Thackeray, Guy 99
- Thies, Jochen 258
- Thompson, Keith H. 263
- Thomson, Virgil 58, 79
- Tilford, Stephon R. 40
- Toscanini, Arturo 100
- Tovey, Donald Francis 72, 74, 262, 263
- University of Wisconsin 40, 81, 82, 107
- Urbán Béla 57, 91, 92
- Vallas, Léon 308
- variációk 211–212, 242–251, 290–291
- Vázsonyi Bálint 9, 11, 12, 13, 23, 34, 35, 38, 40, 41, 42, 43, , 46,  
 47, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 66, 67, 68, 74, 76, 77, 90, 93,  
 101, 106, 108, 109, 118, 119, 121, 130, 136, 156, 169, 172,  
 173, 213, 216, 224, 235, 243, 244, 257, 261, 262, 263, 297,  
 303, 309
- Verdi *Stabat Mater* 157
- Verdi, Giuseppe 157, 177, 178, 179, 183
- Vieuxtemps, Henri 269
- Vikárius László 264, 271
- Wagner, Richard 98, 156, 300
- Waldbauer Imre 45, 50
- Waldron, Ann 215
- Waln, Robert 120–123, 135
- Weber, Carl Maria von 269
- Weiner Leó 50, 51
- White, Chapell 98
- Whittington, Barbara 76
- Wilson, Gordon 70
- Wilson, Grady 70
- Zachár Gyula 30–33, 42
- Zachár Ilona 12, 13, 14, 21, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 42, 45,  
 49, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 74, 82, 90, 91, 118, 119, 134,  
 136, 149, 173, 174, 176, 211, 216, 220, 259, 290, 311
- Zachara, Franciszek 30, 40, 41, 93
- Huszonnégy variáció a „Happy Birthday” témára* 41
- Zathureczky Ede 28, 29, 49, 113, 114, 115
- Zeneakadémia 11, 15, 21, 49, 62, 63, 70
- Zuck, Barbara 217, 218
- Zwilich, Ellen Taaffe 76